

Ніна Головченко



Література модернізму:
художній стиль, методика вивчення

УДК 37.016:82(1-87).09(075)
 ББК74.268.33(0)
 Г61

*Рекомендовано Міністерством освіти і науки України
 як навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів,
 (Лист №1/11–2673 від 04.04.2011 р.)*

Рецензенти:

- Ніколенко О. М.**, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри зарубіжної літератури Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка;
Михед Т. В., доктор філологічних наук, професор кафедри теорії літератури та компаративістики Київського славістичного університету;
Горідько Ю. Л., кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри української філології Київського славістичного університету;
Кузьменчук І. В., методист вищої категорії, методист НМЦ іноземних мов і зарубіжної літератури кафедри методики мов і літератури ІППО КУ імені Бориса Грінченка.

Г61 **Головченко Н. І.**

ISBN 978-966-188-235-4

Література модернізму: художній стиль, методика вивчення. Навчальний посібник / Н. І. Головченко. – К. : Освіта України, 2011. – 236 с.

У навчальному посібнику викладено науково-методичні засади вивчення модерністського художнього тексту з урахуванням стилю. Описано умови, етапи, методи, прийоми і форми навчальної діяльності під час структурно-стильового аналізу художнього тексту, вміщено необхідні теоретичні пояснення, запропоновано систему вступних занять до оглядових і монографічних тем. Приклади структурно-стильового аналізу художніх творів Шарля Бодлера, Івана Буніна, Кнута Гамсуна, Марсея Пруста, Джеймса Джойса побудовано у формі уроку. У посібнику сформульовано критерії оцінювання здобутих знань і вмінь, запропоновано варіанти тестових завдань, творчих і контрольних робіт.

Для викладачів історії зарубіжної літератури, методики викладання світової літератури, студентів філологічних спеціальностей, вчителів зарубіжної літератури.

На обкладинці: Наталя Попова «Людина і цивілізація»
 (за мотивами творів письменників-модерністів)

Проект здійснено завдяки підтримці Олександра Головченка

ISBN 978-966-188-235-4

© Н. І. Головченко, 2011

	Стор
ЗМІСТ	
ВСТУП	5
РОЗДІЛ 1	7
НАУКОВО-МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ АНАЛІЗУ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ ЯК ЯВИЩА ХУДОЖНЬОГО СТИЛЮ	7
1.1. Художній стиль: «сукупність ознак» чи «художня закономірність тексту»	7
1.2. Категорія структури художнього стилю	11
1.2.1. Сильові константи як типологічні риси художнього стилю	14
1.2.2. Поняття стильової домінанти	18
1.3. Тлумачення категорії індивідуального стилю в науці	23
1.4. Структура художнього тексту	28
1.5. Структурно-сильовий аналіз художнього тексту	33
РОЗДІЛ 2	
МЕТОДИЧНА СИСТЕМА СТРУКТУРНО-СТИЛЬОВОГО АНАЛІЗУ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ	41
2.1. Науково-методичні засади підготовки до структурно-сильового аналізу художнього тексту	41
2.2. Методи, прийоми і форми навчальної діяльності під час структурно- сильового аналізу художнього тексту	65
2.3. Критерії оцінювання результатів навчальної діяльності	77
2.4. Орієнтовна система самостійної роботи	79
2.5. Орієнтовна система контролю	84
РОЗДІЛ 3	
ВИВЧЕННЯ МОДЕРНІСТСЬКОГО ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ З УРАХУВАННЯМ СТИЛЮ	95
3.1. Орієнтовна структура вступного заняття до оглядової теми «Література модернізму»	95
3.2. Матеріали до вступного заняття «Поезія французького символізму»	112
3.3. Матеріали до вступного заняття «Література імпресіонізму»	117
3.4. Матеріали до вступного заняття «Література «потoku свідомості»	127
3.5. Орієнтовна структура вступного заняття до монографічної теми «Особливості індивідуального стилю Джеймса Джойса»	131
3.6. Система навчальної діяльності під час структурно-сильового аналізу модерністського художнього тексту	140

	4
3.6.1. Вірш Шарля Бодлера «Падло»	140
3.6.2. Роман Кнута Гамсуна «Пан»	146
3.6.3. Оповідання Івана Буніна «Легке дихання»	155
3.6.4. Вставна повість «Сваннове кохання» з романного циклу Марселя Пруста «У пошуках утраченого часу»	165
3.6.5. Есе Джеймса Джойса «Джакомо Джойс»	198
ЛІТЕРАТУРА	209
СЛОВНИК ТЕРМІНІВ	220
ДОДАТКИ	227

ВСТУП

Завдання постійного оновлення змісту національної освіти та організації навчально-виховного процесу зумовлюють пошук оптимальних шляхів вивчення зарубіжної літератури, літератури модернізму зокрема.

Викладачі та вчителі зарубіжної літератури вже мають у своєму арсеналі низку наукових і методичних видань, які допомагають їм вибудовувати вступні заняття до зазначеної теми й аналітичні студії за творчістю окремих митців-модерністів. Це насамперед праці Д. Наливайка, Д. Затонського, Т. Гундорової, С. Павличко, М. Моклиці, О. Ніколенко, Є. Волощук та ін.

Відповідно до концепції викладання літератури як мистецтва слова у навчальному посібнику «Література модернізму: художній стиль, методика вивчення» здійснено спробу системно-структурного розгляду літератури модернізму як явища художнього стилю, запропоновано поетапний підхід до структурно-стильового аналізу модерністського художнього тексту.

Процес вивчення художнього тексту з урахуванням стилю не має однозначного й остаточного вирішення в сучасній українській методичній науці. Проблема зумовлена різними підходами до тлумачення термінів *художній стиль*, *індивідуальний стиль*, а також традиційною практикою дослідження стильових аспектів твору на рівні мовно-стильових засобів художнього вираження.

Розроблена методична система передбачає необхідну *теоретико-літературознавчу підготовку* до такого виду аналізу (засвоєння понять *художній стиль*, *стильова константа*, *стильова домінанта*); проведення низки *вступних занять* до теми, на яких визначаються історико-літературні та художньо-естетичні риси літератури модернізму в порівнянні з літературою реалізму, а також характеризуються її певні етапи (*література раннього модернізму*, *авангардизму*, *зрілого модернізму*) й окремі течії (*символізм*, *імпресіонізм*, *література «потому свідомості»* тощо). Найважливіша складова методичної системи – *власне структурно-стильовий аналіз художнього тексту* – передбачає тлумачення ідейно-художнього наповнення

твору шляхом розгляду його стильових констант (СК) і стильової домінанти (СД), які є гармонійним сплетінням загально-мистецького та індивідуального стилів і які мають своє конкретне вираження в художній закономірності певного тексту.

Окреслені завдання і проблеми вивчення художнього тексту письменників-модерністів з урахуванням стилю визначили зміст і структуру видання, головними складовими якого є:

- тлумачення необхідних теоретико-літературних понять (*художній стиль, індивідуальний стиль, структура художнього стилю, стильова константа, стильова домінанта, структура художнього тексту, структурно-стильовий аналіз* тощо);

- опис методики структурно-стильового аналізу художнього тексту;

- формулювання критеріїв оцінювання результатів навчальної діяльності;

- методичні розробки низки вступних занять, аналітичних студій зі структурно-стильового вивчення художнього тексту з використанням необхідних таблиць і схем, варіанти тестових завдань, творчих і контрольних робіт;

- зразки творчих робіт учнів і студентів.

Уміщення до навчального посібника необхідних теоретичних коментарів і низки методичних рекомендацій допоможе фахівцеві, який творчо підходить до викладання літератури, побудувати роботу з вивчення літератури модернізму з урахуванням стилю на належному науково-методичному рівні.

РОЗДІЛ 1

НАУКОВО-МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ АНАЛІЗУ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ ЯК ЯВИЩА ХУДОЖНЬОГО СТИЛЮ

1.1. Художній стиль: «сукупність ознак» чи «художня закономірність тексту»

Проблема тлумачення художнього тексту з урахуванням стилю потребує чіткого означення низки найважливіших теоретичних понять. У першому розділі книги розглянемо поетапно наступні категорії: *художній стиль, індивідуальний стиль, структура художнього стилю, стильова константа, стильова домінанта, структура художнього тексту, структурно-стильовий аналіз.*

Щодо художньо-естетичних аспектів літературного твору в науково-методичних джерелах найчастіше вживаються два терміни – *стиль і художній стиль*. Поняття стилю нині є багатограним, а в багатьох аспектах – невизначеним. Про стиль говорять мистецтвознавці, лінгвісти, літературознавці, культурологи. У різних сферах суспільного життя й побуту також застосовують поняття стилю (стиль роботи, стиль інтер'єру, вбрання, гри тощо).

Предметом нашого дослідження є художній стиль літератури модернізму. Вважаємо, що розгляд цієї категорії варто будувати у співвіднесенні з поняттям класичного стилю.

Термін «*класичний*» у літературознавстві тлумачиться як «*зразковий, художньо довершений, приналежний до фонду світової літератури*» [91, с. 363], а поняття *класичного стилю* пояснюється як *стиль, що уклався на певному етапі розвитку національних літератур, етапі, що характеризується формуванням літератури нового часу і створенням національного ідеалу в мистецтві*. Як зазначає літературознавець І. Подгаєцька: «*Класичний стиль – це міра, котрій притаманно слугувати орієнтиром (але не нормою) стильового руху національних літератур*. Таким

чином поняття класичного стилю є категорією історичною, що має як загальні типологічні властивості, так і національні форми буття» [123, с. 45–46]. В. Кожинів зауважує, що класичний стиль в кожній національній літературі виступає певним чином як *міра, зразок, ідеал* (але не еталон) літературного стилю загалом [75, с. 67]. Константи класичної міри визначені ще Аристотелем: *ясність* (простота; доступність широкому загалу), *гармонія* (нехаотичність; співвіднесення пафосу, патетики, незвичної форми і змісту), *природність* (відповідність дійсності за характером, віком, статтю, національністю) [87]. І. Подгаєцька слушно підсумовує: класичний стиль – таке художнє ціле, в якому багато що можна передбачити, але в якому немає різкого виявлення, домінування будь-якої форми: обраної теми, стилістичного прийому або навіть шару реального життя [123, с. 43].

Отже, художній стиль літератури модернізму природно розглядати як відступ від класичної міри художнього стилю. У зв'язку з цим цікавою є типологія стилів (художніх систем), яку застосовує дослідник А. Панченко: в укладеному ним ланцюжку культурних епох (романський стиль – готика – ренесанс – бароко – класицизм – романтизм – реалізм) складники непарного ряду мають позитивну оцінку. Тобто, романський стиль, ренесанс, класицизм і реалізм літературознавець характеризує як стилі, що спираються на поняття міри: *ясність, гармонію, природність*. За цією логікою, модернізм, якому передує реалізм, виступає як відхилення від класичного ідеалу [118]. Це обумовлює вживання термінів «некласика», «нова класика» на означення явища модернізму у працях багатьох науковців, у монографії Є. Волощук «Чарівна флейта модерну» (2008) зокрема.

Предметом розгляду в літературознавстві є художній твір, текст як художнє ціле, з урахуванням образної наповненості мовних одиниць, у своїй жанровій своєрідності. У тлумаченні поняття художнього стилю серед літературознавців існують значні розходження. Як зазначає Д. Наливайко: «Одні більше тяжіють [...] до мистецтвознавчого розуміння стилю як категорії естетичної [...], інші ж більш схильні до філологічного розуміння стилю як

категорії передусім мовної, як принципів і форм використання мови в художній літературі, організації її зображально-виражальних засобів і можливостей» [107, с. 4]. Ще один суперечливий момент у розумінні стилю відзначає М. Гіршман: частина літературознавців включає у поняття стилю зміст і форму літературних творів і характеризує стиль як індивідуальну своєрідність письменницької творчості в цілому [33, с. 4]. Йдеться про роботи Л. Тимофєєва [148] і Г. Поспєлова [126]. Інші вчені, зокрема О. Соколов, говорять про стиль як закономірну організованість елементів художньої форми: «Стиль є художня закономірність, що об'єднує як його носії всі елементи форми художнього цілого й визначається його чинниками – ідейно-образним змістом, художнім методом і жанром даного цілого» [139, с. 130].

Нині переважна більшість літературознавців пов'язують поняття стилю не лише з формою, а й зі змістом твору, його ідеєю й проблематикою, образною системою, особливостями світогляду митця. В. Жирмунський писав, що художній стиль письменника є вираженням його світогляду, втіленим в образах мовними засобами [61]. Тобто, стиль як явище форми неможливо вивчати без урахування ідейно-образного змісту твору.

У довідкових виданнях донині традиційно подається таке пояснення терміну **стиль**: (лат. *stilos* – грифель для писання) «...сукупність ознак, що характеризують твори певного часу, напряму, індивідуальну манеру письменника» [88, с. 641]. Ілюструючи цю тезу, майже всі дослідники стилю цитують висловлювання давньогрецького філософа Платона («Яким є стиль, таким є характер»), давньоримського драматурга Сенеки («Стиль є обличчям душі»), французького вченого Бюффона («Стиль – це людина»), російського поета Блока («Стиль усякого письменника так тісно пов'язаний зі змістом його душі, що досвідчений погляд може побачити душу за його стилем») [23, с. 344], французького письменника Пруста («Стиль для письменника... – проблема не техніки, а проблема бачення» [122, с. 32] тощо.

Пояснюючи низку явищ, пов'язаних зі стилем, укладачі Літературознавчого словника-довідника (2007) Р. Гром'як, Ю. Ковалів, В.

Теремко зазначають: *«Все це «несе» на собі стильову домінанту, яка відчувається у процесі естетичного сприймання твору, але важко піддається дослідженню і логічному поясненню, якщо елементи, які виражають стильову визначеність твору, беруться окремо чи навіть у сукупності. Тому й виникає необхідність характеристики стилю як художньої закономірності...»* [88, с. 642]

У сучасному літературознавстві (працях О. Соколова, Д. Наливайка, М. Гіршмана, І. Подгаєцької, А. Ткаченка, Н. Шумило, О. Ніколенко, Л. Кисельової, Г. Клочека та ін.) сформувалася чітка тенденція до тлумачення **художнього стилю як художньої закономірності тексту**. Д. Наливайко обґрунтував таке бачення стилю. *«До сутності поняття стилю належить питання про художню закономірність у доборі й поєднанні елементів твору, що породжують єдність, котра сприймається як необхідність, як утілення внутрішнього художнього закону»* [107, с. 7]. Там, де відсутня ця закономірність, цей внутрішній закон, що добирає й ладнає компоненти твору, там немає стилю. Не в кожному творі, зазначає Д. Наливайко, належним чином виявляється стиль як необхідна організація художнього вираження, як вища естетична доцільність. Саме стиль може слугувати надійним еталоном у з'ясуванні значущості художніх явищ. Д. Наливайко дає таке визначення стилю: *«Стиль – це не сама форма, не «синтез форм», а формотворче начало, певний внутрішній закон художньої творчості, що визначає ритм і композицію, характер образотворчості й інтонацію, всю своєрідність «художньої мови» творів, котра, як відомо, не зводиться до мовно-стилістичних засобів, а включає й «надмовні» елементи»* [107, с. 8]. (У шкільних підручниках із зарубіжної літератури для 9 класу зустрічаємо принагідне пояснення терміну **«художній стиль»** як *«закону художньої творчості»* [67, с. 207–208] і терміну **«стиль»** як *«сукупності всіх виразних засобів»* [166, с. 299]).

Оскільки художня література (зарубіжна, українська, національна) нині вивчається як один із видів мистецтва – мистецтва слова, – вважаємо за

доцільне для характеристики художньо-естетичних параметрів тексту використовувати термін *художній стиль*. Цілком припустимо вживати й синонімічне до ключового поняття *художній стиль* формулювання *стиль*. Виходячи з того, що в низці робіт сучасних науковців художній стиль тлумачиться як складне діалектичне утворення змісту і форми, розроблена методична система структурно-стильового аналізу базується на концепції художнього стилю як внутрішнього закону художнього тексту.

Отже: художній стиль – це внутрішній закон художньої творчості, що виявляється на рівні художньої форми тексту, яка, у свою чергу, зумовлена ідеєю та змістом твору, художнім методом, філософсько-естетичними уподобаннями, світоглядом письменника, низкою історичних чинників.

Школярам варто запропонувати простішу формулу: художній стиль – закон художньої творчості, що проступає на рівні форми літературного твору, а зумовлюється комплексом ідейно-змістових чинників художнього тексту.

1.2. Категорія структури художнього стилю

Складною й актуальною проблемою сучасної науки є методологія комплексного вивчення художнього стилю твору й індивідуального стилю письменника.

Для з'ясування цього питання необхідно витлумачити поняття *структури стилю*, тобто внутрішній механізм стилетворення. (*Структура* – (лат. *structura* – побудова, розміщення, порядок) – «спосіб закономірного зв'язку предметів і явищ природи й суспільства, мислення й пізнання; сукупність істотних зв'язків між частинами цілого, що забезпечує його єдність; внутрішня будова чого-небудь» [154, с. 319]).

Історія літературознавства засвідчує кілька підходів до вирішення цього питання. П. Сакулін використовує термін «*морфологія стилю*»: «Морфологічний опис стилю має вибудовуватися на тому, що специфічно й

характерно для нього, найліпше шляхом порівняння... Морфологічні ознаки стилю слід шукати: а) в його тематиці; б) в його ейдології; в) в композиції переважаних жанрів; г) в семантиці й композиції поетичної мови» [134, с.143].

Ю. Борєв таким чином характеризує структуру стилю: «Стиль багатосаровий. Він у різних своїх складових у згорнутому вигляді вміщує в себе і цілісність авторської особистості, і цілісність художнього задуму твору, і типологічні риси художнього напрямку, і всю ту історичну традицію художньої культури, на яку спирається творчість поета» [9, с. 81]. Структурними елементами стилю Ю. Борєв називає: «прафеномен» культури, регіональну стилістичну єдність; *стиль національної культури; національно-стадіальний стиль певного народу (стиль напрямку); стиль течії; індивідуальний стиль митця*, тобто індивідуальний тип художнього мислення; *стиль періоду творчості певного митця; стиль певного твору; епохально-стадіальну стилістичну спільність* (класицизм, бароко); *стиль епохи*. Далі вчений зазначає: «У процесі розвитку людства зростала кількість стилістичних єдностей, одні набирали домінуючих значень, інші відходили на другий план, хоча ніщо не пропадало без сліду й відбувалося ускладнення і творів, і художнього процесу в цілому» [9, с. 85]. Тобто, одним із законів художнього процесу є розвиток структури твору і зростання у ньому культурно-стилістичних шарів, зростання ступенів його відмінності і спільності стосовно інших феноменів культури.

Б. Гончаров накреслює інший механізм стилетворення, ієрархічний, трьохступеневий: 1) *мікрообраз (прийом, стилема)*; 2) *художній твір*; 3) *поетична система (індивідуальний стиль)* [44]. «За умови взаємодії мікрообразів окремих творів у поетичній системі виникає наскрізний поетичний образ», – зазначає Гончаров [44, с. 256], ілюструючи цю тезу детальним аналізом двопланової композиції віршів Лермонтова, алегоричних картин у творах Горького, дво полюсною образною системою в поезії Некрасова,

характеризуючи власне стильову домінанту індивідуального стилю кожного з цих митців.

На думку М. Полякова, структура стилю є досить складною і виявляється у різних іпостасях: *носії значення, виразник експресії, засіб комунікації, виразник типу культури*, – всі ці складові стилю реалізуються, конкретизуються, інтерпретуються в *читацькій реценції* [125].

М. Гіршман, говорячи про стиль, акцентує увагу саме на суб'єктах взаємодії в межах певного твору: «Стиль як безпосередньо виражена єдність всіх елементів внутрішньої структури органічного художнього цілого – це в той же час і єдність закріпленого в цьому цілому взаєморозуміння суб'єктів, що спілкуються» [34, с. 292]. *До структурної складової стилю М. Гіршман відносить і читача як адресата й інтерпретатора тексту.*

Проблему структури стилю розробляв О. Соколов, у книзі «Теорія стилю» (1968) учений виклав діалектичний підхід до категорій стиль і структура стилю. О. Соколов увів поняття «*носіїв стилю*» щодо компонентів форми (композиція, система образів, жанрові форми, ритм, мовні засоби) і поняття «*стилетвірних чинників*», яким охоплюється змістовий рівень твору (тема, проблематика, ідеї, образи у їхньому змістовому наповненні). Стилетвірні чинники визначають вибір тієї чи іншої системи художніх засобів і форм, звернення до відповідного стилю, що підтверджує провідну роль змісту в процесі художньої творчості. Однак: «...Елемент художньої структури, виступаючи як носій стилю, не стає завдяки тому елементом стилю. Композиція твору, підпорядковуючись тому чи іншому стилю, залишається композицією так само, як колорит – колоритом, ритм – ритмом. Але, стаючи носієм стилю, елементи структури набувають стильової характерності й тим самим входять у певну стильову систему, прикмети якої і є її елементами» [139, с. 88]. Визначаючи стиль як художню закономірність, що породжується функціонуванням носіїв стилю у взаємодії між собою, в контексті твору, Соколов дає можливість дослідникові стилю не обмежуватися смаковими оцінками на кшталт: стиль пластичний, легкий,

важкий тощо. *Саме структурні елементи стилю, носії стилю (характер асоціацій письменника, домінування певного виду тропів, типів композиції, фабульно-сюжетні особливості, конструювання часопростору художнього світу митця) дають ключ до стилю конкретного твору певного автора.*

Усі спроби виписати поняття структури стилю не суперечать одна одній, доповнюють одна одну, водночас засвідчують, що поняття структури стилю є складним. Це система, що містить у собі інші підсистеми, значення яких зумовлені загальною структурою даного естетичного об'єкта. Структура стилю, взаємодія його різних рівнів спричинені як внутрішньо-стильовими, так і позалітературними, соціокультурними чинниками. Таким чином, саме поняття структури стилю передбачає його структурно-стильовий аналіз.

Д. Наливайко у низці своїх наукових робіт з історії та теорії літератури [102, 107, 108] застосовує для характеристики художнього стилю категорії *стильової константи (СК)* і *стильової домінанти (СД)*, що, на нашу думку, так само може бути витлумачено як один із підходів до пояснення структури стилю. Розглянемо цей аспект проблеми детальніше.

1.2.1. Стильові константи як типологічні риси художнього стилю

Стильова константа – (лат. *constans* – незмінний, постійний [137, с. 354]), як зазначає О. Ніколенко, – «це більш-менш постійна ознака стилю, яка визначає його неповторність серед інших і виявляється у стилях епох, напрямів, течій, шкіл, окремих митців та їхніх творів» [112, с. 26]. А. Ткаченко вживає як синонімічні формули поняття «типологічні риси», «константи художньої системи» [149, с. 430], «стильові риси» [149, с. 432]. У цілому стильова константа поєднує в собі опозиційні характеристики стилю як динамічної системи: типологія/феноменологія, традиція/новаторство.

У ролі стильової константи можуть бути різноманітні елементи як форми, так і змісту. Важливо те, що вони мають певну сталість у літературному часопросторі. Хоч якби мінялися загальні та індивідуальні стилі, стильові константи залишаються, а якщо ж вони міняються, це

засвідчує динаміку, зміну стилів. Стильові константи свідчать про можливість відтворення певного стилю на різних етапах літературного розвитку, з'являються навіть терміни неокласицизм, неоромантизм, необароко (останній, наприклад, часто використовують стосовно творчості М. Булгакова, Й. Бродського, В. Шевчука).

Неможливо уявити напрями й течії як історико-типологічні утворення без рис єдності на естетико-художньому рівні, без стильових констант. У стилі ранніх епох поняття стильової константи ближче до поняття канону, у стилі романтизму, реалізму *стильова константа – концептуальний еквівалент*. Як зазначає Д. Наливайко: «Стиль як єдність усіх елементів змістової форми не тільки формується під впливом методу та «стилю мислення» епохи, але й містить певний їх концептуальний еквівалент... В динамічній системі художнього процесу утворюється стильовий еквівалент методу й загального «стилю мислення», який складається зі згаданих констант» [107, с. 19].

До *стильових констант реалізму XIX ст.* Д. Наливайко відносить: втілення діалектичного зв'язку між закономірно-загальним та індивідуально-особливим, звільнення від канонічності, перевагу індивідуальних стилів над «спільними»; динамічну скорегованість художнього зображення з дійсністю; моністичність художнього мислення світу як єдиної, хоч і суперечливої цілісності; принциповий злам у підході до проблем естетичного: для реалістів краса і поезія – атрибути самої емпіричної дійсності; особливого значення набуває в реалістичній літературі пізнавальна функція; аналітичність є атрибутивною рисою реалізму; відповідно людина, персонаж реалістичного твору, її характер, життєва мета, мотиви поведінки тощо зумовлені тими історичними реаліями, соціальним середовищем, в яких вона зростала й виховувалася. «...Наявний світ являє собою субстанційну реальність із властивими їй іманентними законами й відносинами, в систему котрих включена людина...» [102, с. 265] *Принцип орієнтації на «абсолютну достовірність» зображення [107, с. 34] стає провідним; життєподібність,*

«асимболя» образів, «ослаблення символіко-метафоричної семантики образів, їх кореспондування з абстракціями, з буттєвими феноменами, позбавленими предметно-чуттєвого існування» [102, с. 274]; «деміургічну позицію» автора у творах [107, с. 25]; перевагу епічного начала (провідним жанром є роман); драматизацію структури роману (діалог, полілог, описи інтер'єрів, пейзажів, портретів, дій, вчинків); синтез реалістичних і романтичних елементів у творчості окремих письменників-реалістів; психологізацію реалістичного зображення: психологічний аналіз (Л. Толстой); психологізація всієї атмосфери твору за відсутності прямого аналізу (Г. Флобер); диференційованість словесно-художнього вираження залежно від змісту й характеру зображуваного та функціонального призначення слова.

Отже, серед стильових констант реалізму Д. Наливайко виявляє *світоглядні засади, образ світу, спосіб зображення, концепцію людини, жанр*, визначає вплив світогляду на *образну систему твору, зміст, авторську позицію та носії стилю* [107].

Тією чи іншою мірою, в тій чи іншій модифікації, зазначає Д. Наливайко, ці стильові константи художньої системи класичного реалізму властиві переважній більшості явищ реалістичного мистецтва. «Причому існують вони не канонічно, не над індивідуальними стилями письменників, а всередині їх і проявляються в конкретно-індивідуальних формах саме як втілення діалектичного зв'язку між закономірно-загальним та індивідуально-особистим» [107, с. 38].

Таке «абстрагування від багатьох нюансів, зосередження уваги на *провідних і стабільних рисах (домінантах і константах)* практикується як щодо *індивідуальних*, так і щодо «*спільних*» стилів. І цей принцип типологічної «колективізації» відомий не лише нашій, а загалом світовій науці про літературу», – підсумовує А. Ткаченко [149, с. 425]. Стильові риси української літератури від «доісторичної доби» до «романтики», «бідермаєру» і «натуральної школи» схарактеризовані у роботі Д. Чижевського «Історія української літератури». Підхід до характеристики стильових ознак,

наприклад, романтизму, у Д. Чижевського здійснений за такою логікою: епоха; хронотоп (урахування специфіки вияву в національних літературах); концептуальні засади – опозиція до класицизму; світогляд (світ, людина, Бог); «сфера поетичної теорії та практики» [165, с. 355–362]. За цими принципами побудована монографія Д. Наливайка «Искусство: направления, течения, стили» [105, 106], де розглянуті такі «напрями й типи художньої творчості» світової літератури: ренесанс, бароко, класицизм, романтизм, реалізм, натуралізм, імпресіонізм, модернізм. Типологію «української романтики» чи реалізму ці науковці виписують у контексті світової літератури. Л. Тимофеев уважав реалізм і романтизм типами творчості, що визначають характер та особливості літературного процесу в різні епохи, оскільки в них виявляються загальні особливості «образного відображення життя» [149, с. 426]. Б. Мейлах виділяв три типи творчості – реалістичний, романтичний, класицистичний. Можливі й інші розмежування та найменування типів творчості [127], до яких науковці прагнуть звести «все розмаїття художнього творення» [149, с. 427].

Як зазначає А. Ткаченко: «У самій ідеї типів творчості є свої плюси: це дає змогу співвідносити особливості певного стилю (отже – й людини) і з психологічною типологією мислення-відчуття та художнього бачення, і з найзагальнішими філософськими підвалинами, і з мистецькими виявами гри-змагання, «діонісійського» й «аполлонічного» типів творчості тощо» [149, с. 427]. «Типологічні полюси» є визначальними чинниками типів творчості, і якщо за критерій взяти, наприклад, світорозуміння і світовідчуття, то можна визначити такі типи творчості в їх опозиції: позитивістський/інтуїтивістський (матеріалістичний/ідеалістичний); або міметичний/сенсуалістичний; або реалістичний/романтичний [149, с. 428].

До терміну *стильова константа (СК)* зустрічаємо низку синонімічних формулювань у довідкових виданнях, наукових працях, у підручниках і посібниках із зарубіжної та української літератур: *характерні особливості індивідуального стилю, широта стильової палітри, характерні риси стилю, художньо-стильова система, стильові особливості, ідейно-стильові*

особливості, особливості поетичного стилю, своєрідність стилю, особливості художнього стилю; стильова типологія, ознаки імпресіоністичного стилю, стильове новаторство, стильові тенденції модернізму, стійкі стильові ознаки, стильові властивості, риси індивідуального стилю, стильово-родові ознаки, особливості індивідуального стилю, стильова природа, риси імпресіоністичного стилю тощо.

Застосування категорії *стильової константи* як одиниці структурно-стильового аналізу є теоретично й методично виправданим, доцільним, оскільки ця категорія поєднує в своєму смисловому наповненні концептуальні та формальні структурні елементи стилю та реалізацію їх у художній структурі твору, і є поняттям містким, ємним, що передбачає типологічні й своєрідні характеристики художнього твору як стильового явища.

Стильові константи – типологічні художньо-естетичні полюси стилю, єдність світоглядних, естетичних, змістових, жанрових, формальних його ознак; це концепція світу і людини, яка виявляється за логікою та внутрішнім законом певного художнього стилю (бароко, класицизму, сентименталізму, романтизму, реалізму, модернізму, символізму, імпресіонізму, футуризму тощо).

1.2.2. Поняття стильової домінанти

Термін «*домінанта*» (лат. *dominans* – пануючий; «головний, пануючий принцип, ідея, ознака; найважливіша складова частина» [137, с. 224]) введений у теорію літератури представниками формальної школи, які виявляли активний інтерес до форми художнього тексту, того «специфічного, без чого немає мистецтва», основного для художнього явища [174, с. 2,3]. Розуміння стилю як принципу форми не однакове для різних представників формальної школи. Поняття домінанти за Б. Ейхенбаумом, Ю. Тиняновим – синонім основного творчого принципу, органічного для письменника, поета, а твір – єдність взаємозумовлених елементів, система. За В. Жирмунським, домінанта – «це панівний прийом, який підпорядковує собі й деформує всі

інші ознаки» [59, с. 11]. Для В. Шкловського домінанта – це панівний прийом, а твір – «сума прийомів» [168]. Хоча цілісний аналіз твору формалісти не здійснювали, вони зробили важливий крок до прочитання естетичного смислу, знаходячи точку перетину форми й змісту в мистецтві, точку діалектичного взаємопроникнення їх – стильовий закон, принцип, зазначає В. Ейдінова [173, с. 136].

Р. Якобсон тлумачить категорію домінанти як одне з ключових понять формальної школи і структурного аналізу тексту: *«Фокусує компонент твору мистецтва – домінанта – скеровує інші компоненти, визначає і трансформує їх. Саме вона забезпечує цілісність структури. Домінанта визначає специфіку твору»* [177, с. 119]. Р. Якобсон поширює значення домінанти за межі окремого твору. Так, рима, силабіка й інтонація мають різну підпорядкованість у давньочеському регулярному вірші, в реалістичній поезії другої половини ХІХ ст. та в поезії ХХ ст.: то як домінанта, то як другорядна складова. В естетиці реалізму домінує мистецтво слова, відповідно змінюється й ієрархія поетичних цінностей. Далі Р. Якобсон говорить про естетичну функцію як домінанту мистецтва слова (художнього мовлення) загалом. Розглядаючи питання зміщення домінанти, Р. Якобсон зазначає: *«Всередині системи поетичних норм [...] елементи, які були [...] вторинними, набувають статусу основних, першоступеневих»* [177, с. 122]. І навпаки. Це стосується і жанрів, і понять художньої норми, канону, традиції. Саме формалісти щодо мистецтва слова, твердить Р. Якобсон, сформулювали наступне: усвідомлення традиційного канону і художньої новизни як відступу від канону. Інновація розуміється саме як те, що протиставлено канону. Суть кожного твору мистецтва – в одночасній наближеності й віддаленості від традиції, відступі від неї.

Л. Кисельова у статті «Про стильову домінанту» вводить саме поняття *«стильової домінанти»* і наголошує на її стилевизначальній функції: *«Уведення до літературознавчого обігу поняття «стильова домінанта» пояснює цілу низку явищ стилю письменника і самого по собі, і в його*

зв'язках, співвідношеннях, і спільній залежності від стильових закономірностей часу, оскільки в ній, у притаманній тільки даному письменникові формі та в найконцентрованішому вигляді, закарбовується позаособистісне, епохальне начало» [72, с. 302]. У підході до стилю письменника через його домінанту, в баченні стилю письменника крізь призму домінанти його часу немає суперечностей, індивідуальний стиль розмикається в бік епохальності. Домінуючий тип художнього мислення часу, який одночасно виявляє себе і створюється в індивідуальних стилях письменників і який цим же стилям і підпорядковується, може бути продуктивно співвіднесений зі стильовою домінантою митця, напряду, течії, епохи, вважає Л. Кисельова.

Н. Шуило тлумачить вияв *домінуючого типу художнього вираження* в індивідуальному стилі письменника на прикладі прози С. Васильченка: «Позначаючись на творчій особистості митця (йдеться про метод, світогляд, світовідчуття), він дістає конкретну реалізацію в баченні письменником свого героя, і у способі характеротворення, і у типі конфлікту, і у формі художнього твору на всіх трьох рівнях її експресивності – предметній, композиційній, мовленнєвій, здійснюючи цілісне стильове завдання» [170, с. 292]. О. Гаєвська досліджує у творах В. Стефаніка структурні взаємини традиційного народнопоетичного реалістичного письма й модерністського, на конкретних прикладах показуючи складні взаємовідносини і взаємодію реалізму й модернізму у художній практиці (як традиції й інновації) [21]. Ю. Ковалів у праці «Кларнетизм П. Тичини – нереалізована естетична концепція» [76] розглядає універсальний, тотальний структуротвірний принцип творів П. Тичини, стильову домінанту його поезії – гармонію сфер (панритм, синестезію, кларнетизм), еволюцію цього художнього засобу в різні періоди творчості поета. Торкаються цієї проблеми у своїх дослідженнях й А. Ткаченко [149], і Ю. Кузнецов [85].

Отже, *стильова домінанта як найважливіша структурна складова стилю, провідний, домінуючий принцип побудови окремого твору,*

індивідуального стилю митця, течії, напрямку, епохи є ключем до стилю, змісту твору. Сильовою домінантою може бути будь-яка стильова константа.

У стилях напрямку, течії, в індивідуальних стилях стильовою домінантою виступає переважно спосіб зображення: об'єктивність (життєподібність) зображення у літературі реалізму і суб'єктивність – у літературі модернізму, сугестивний характер образу-символу в поезії символістів, асоціативний спосіб побудови тексту в літературі «потoku свідомості», двопланова, антитетична структура вірша у Ш. Бодлера, музикальність у поезії П. Верлена тощо. У конкретних художніх текстах це можуть бути композиційні особливості, символи, тропи, ритм тощо: наприклад, в індивідуальному стилі Д. Джойса домінує іронічне відсторонення, а в його есе «Джакомо Джойс» – фрагментарність композиції.

Категорія *«стильової домінанти»* так само реалізується у структурі художнього твору й виступає як *універсальний, тотальний принцип стилетворення, домінуючий тип художнього вираження, рівнодіюча стилетвірних чинників*, впливаючи на всі рівні структури художнього твору (закон стилетворення). У сучасному літературознавстві категорія домінанти застосовується у визначенні *родів* літератури залежно, наприклад, від позиції носія викладу: в епічних творах – автор-деміург (зовні, «над усім»); у ліриці – всередині; у драмі – зацікавлений свідок [149, с. 65]; у характеристиці *жанрової* системи: наприклад, «за домінантними ознаками» драма в діяхронному ряді має такі різновиди: романтична, реалістична, символістська тощо; «синхронний же найбільш розроблено за тематичним критерієм»: реалістична – соціально-побутова, родинно-побутова, історична, психологічна [149, с. 116]. Розглядаючи питання *взаємопроникнення* літературних родів (ліро-епосу, ліро-драми, епо-драми), також застосовують термін домінанта: «Спільним для них можна назвати органічне поєднання домінантних родових ознак саме тих родів, що входять до назви...» [149, с. 125]

Стильова домінанта є визначальною характеристикою *«великих стилів»*. Так, у Д. Наливайка читаємо: «В реалістичній літературі маємо, як *семантико-художню домінанту*, спрямованість на специфічну *об'єктивізацію зображення»* [108, с. 10]. Називаючи головні ознаки, що визначають специфіку *національних видів реалізму в європейській літературі*, Д. Наливайко також послуговується терміном «домінанта»: «...В системній єдності духовної культури Франції ХІХ ст. все більшої сили та впливу набувала *наукова домінанта...*» [102, с. 71]; «Щодо англійського реалізму, то в його становленні активна роль належала *комедійно-пародійному первню»* [102, с. 75]; «*Духовно-естетичною домінантою російського реалізму» є його зосередженість на людині й людських цінностях* [102, с. 83]. Про *індивідуальний стиль* Кнута Гасмсуна в того ж таки Д. Наливайка читаємо: «*Психологічний імпресіонізм є стильовою домінантою»* творчої манери норвезького письменника [108, с. 343].

У довідкових виданнях, наукових працях, підручниках і посібниках із зарубіжної та української літератур так само зустрічаємо низку синонімічних формулювань до терміну *стильова домінанта (СД): перевага імпресіонізму в стильовій палітрі, романтичність світовідчуття і стилю, семантико-художня домінанта, неповторність стилю* тощо. У шкільних програмах і підручниках є також формулювання, пояснення смислу яких буде полегшеним за умови чіткого усвідомлення значення терміну «стильова домінанта»: *стильові тенденції, стильовий еkleктизм, різноманітність стильових манер, стильова поліфонія*.

Суто методична доцільність уведення термінів «стильова константа» (СК), «стильова домінанта» (СД) на означення одиниць структурно-стильового аналізу визначається необхідністю ключового слова в синонімічному ряду. Так само видається доречним застосування категорій стильової константи і стильової домінанти під час аналізу художнього тексту з урахуванням його стильової своєрідності, оскільки ці поняття є

структурними складовими категорії художнього стилю і пояснюють його типологічні й переважаючі ознаки.

Отже, стильова домінанта – переважаюча ознака художнього стилю, провідний структуротворчий принцип творчості митця, окремого твору, течії, напряму, епохи.

Таким чином, стильові константи і стильова домінанта є тими категоріями, що характеризують типологічні та переважаючі риси певного художнього стилю і є його структурними складовими. Категорії стильової константи (СК) і стильової домінанти (СД), поєднуючи в собі структурні елементи стилю (С) та їх реалізацію в художній структурі тексту, дозволяють увиразнити найхарактерніші провідні типологічні та оригінальні, новаторські складові індивідуального стилю того чи іншого митця, твору. Стильові константи, стильова домінанта накладаються як матриця (лат. *matrix (matricis)* – джерело, початки, основа) [137, с. 304] на текст і дозволяють здійснювати аналіз його ключових, основних структурних складових з урахуванням стильової своєрідності.

Структура художнього стилю – певна закономірність поєднання типологічних змістових і формальних ознак (стильових констант) художнього тексту, наявність певної домінуючої стильової характеристики (стильової домінанти).

1.3. Тлумачення категорії індивідуального стилю в науці

Поняття *індивідуального стилю* є дискусійним у літературознавстві. Суперечки науковців викликають такі питання: визначення індивідуального стилю та його складників, чи є індивідуальний стиль сталою категорією, чи може він змінюватися, якщо ж змінюється, то що впливає на ці зміни; як співвідносяться загальні й індивідуальні стилі на різних етапах літературного процесу; як пов'язані індивідуальні стилі з розвитком культури, національною

специфікою літератури, історією, філософією тощо [112, с. 25]. Історія цих дискусій не є предметом нашого дослідження, тому зауважимо основне.

З часів античності і донині категорію стилю пов'язують з індивідуальністю митця, його творчою самобутністю. За визначенням літературознавця І. Подгаєцької: *«Індивідуальний стиль – це такий спосіб організації словесного матеріалу, який, втілюючи художнє бачення автора, створює новий, тільки йому притаманний образ світу»* [122, с. 33].

Художній стиль є одночасно індивідуальним і типологічним утворенням. «Стиль Гете і стиль Меріме, стиль Гоголя і стиль Марлінського, стиль Блока і стиль Белого – ці стилі в контексті епохи виявляються зумовленими, такими, що дозволяють типологічні зближення й узагальнення, але тільки в стилях великих митців ми можемо знайти класичну міру індивідуального й типового... Великий митець тим і відрізняється від просто талановитого й оригінального письменника, що він не тільки виражає свій час, а репрезентує свій народ і свою націю у часі», – відмічає М. Гіршман [35, с. 17]. Особистість творця накладає відбиток на всі сторони й елементи мистецтва: ідеї, форму твору. На ґрунті певного суспільного світосприймання (позитивізму, інтуїтивізму тощо) у справжнього митця формується своє розуміння життя, свій образ світу. По-своєму він реалізує й загальні принципи художнього методу, і способи зображення і вираження. Своє, особливе привносить він і до жанрово-композиційної форми, сюжету, мови. Тобто, авторська індивідуальність виявляє себе у творчості письменника в цілому, в тому числі і в стилі.

Особистість автора (образ автора) є одним із важливих компонентів художнього твору. Але, як твердить О. Соколов: *«...Вияв особистості художника – це не стиль, і не особистість є основою стильової єдності в мистецтві. Цю основу слід шукати в естетичних та ідеологічних передумовах стилю»* [139, с. 156]. Особистість надає стилю індивідуальної своєрідності, але реалізується це не безпосередньо, не поза чинниками стилю, а через посередництво всіх тих факторів, якими позначені основні риси художньої

оригінальності. «Своєрідність, якої набуває стиль завдяки творчій особистості, ніби накладається на своєрідність, яка створюється стилетвірними чинниками» [139, с. 157]. Визнання високого значення творчої особистості не означає, що митець творить поза мистецтвом свого часу, поза соціальним середовищем, історичною епохою. Великий стиль створюється зусиллями багатьох діячів мистецтва, ідейно й творчо близьких один до одного. Окремий митець творить у стилі, що складається в тому чи іншому напрямі, течії. Але стиль не сприймається як готова система. «Художник і створює стиль і творить у стилі – діалектика є такою», – підсумовує О. Соколов [139, с. 158]. Індивідуальний стиль творчості стає вираженням загального стилю напряму. Стиль напряму і стиль митця – це не різні стилі, а різні форми єдиного стилю. Індивідуальний стиль – це індивідуальний варіант загального стилю. Кожен великий митець у своїй творчості втілює загальне в особливому. Під впливом ідейного змісту, образної системи, художнього методу, жанру формується стильова закономірність, що визначає стильову систему письменника в цілому, стильову систему окремого художнього тексту.

У ХХ столітті сформувалися теорії, в яких акцентується увага саме на індивідуальному аспекті стилю. Б. Кроче [84] підкреслює, що основним носієм індивідуальності стилю письменника (ідіостиллю) є окремий твір, в якому все – від світоустрою до інтонації – має відбиток авторської особистості, зокрема його світообразу, екзистенційного самопочуття, суспільного темпераменту, ставлення до літературної традиції тощо. Але поняття ідіостиллю не обмежується твором як таким, а обіймає всю творчість письменника, набуваючи ознак системної узагальненості.

На ранніх етапах розвитку літератури, як уже зазначалося, переважали загальні стилі, що набували значення певного канону. Щодо явищ літератури ХІХ, ХХ ст., то може йтися лише про загальні стильові тенденції або закономірності, оскільки в літературі цих періодів індивідуальні стилі досягають небувалого розвитку й значення. Роль індивідуальних стилів у

літературі XIX, XX ст. настільки зростає, що тепер саме вони визначають загальні стилі напрямів і течій. Так, наприклад, у романтизмі виокремлюють такі течії, як вальтерскоттівська, байронічна, гофманівська, у французькій літературі реалізму – бальзаківська, флоберівська, у модернізмі – індивідуальні стилі Ф. Кафки, Д. Джойса, М. Пруста, Г. Аполлінера, Р. М. Рільке, М. Булгакова, Г. Г. Маркеса та ін., що відзначаються великою мірою самотності.

Індивідуальний стиль письменника може змінюватися з плином часу, у процесі творчої еволюції митця. Відповідно змінюється і сприймання світу митцем, і вся система художньо-виражальних засобів, і мова, й сама інтонація творів. Тобто, змінність індивідуальних стилів – важлива характеристика їх, хоча в літературі є випадки, як твердять науковці, коли стиль письменника лишився незмінним [112].

На зміну індивідуального стилю митця впливає багато чинників і *зовнішніх* (зміна реалій дійсності, культурні зміни, історичні зрушення, соціальні зміни тощо), і суто *літературних* (тип художньої свідомості, зміна літературних напрямів, течій, розвиток теоретико-естетичної думки тощо), і *духовно-психологічних* (морально-філософські шукання митця, зміна його ставлення до світу), і *творчих* (еволюція естетичного бачення, літературні та культурні взаємодії, взаємозв'язки тощо) [112, с. 25].

Отже, в літературі нового часу індивідуальні стилі – втілення діалектичного зв'язку між закономірно-загальним та індивідуально-особливим. Стиль кожного письменника є водночас стилем індивідуальним і надіндивідуальним, тобто належним і до певного «спільного стилю». Спільний чи загальний стиль, скажімо, реалізму виявляє себе не канонічно, не над індивідуальними стилями, а всередині їх. І виявляється в конкретно-індивідуальних формах саме як втілення діалектичного зв'язку між закономірно-загальним (стильові константи) та індивідуально-особливим. Як зазначає Д. Наливайко: «Заперечувати наявність характеризованих констант (йдеться про реалізм – Н. Г.) в індивідуальних стилях і водночас

кваліфікувати їх як реалістичні – це логічна суперечність, нонсенс» [107, с. 38].

Це твердження слухне, коли говоримо й про літературу модернізму, де загальне й індивідуальне набуває складніших взаємозв'язків, про що вже зазначалося раніше.

Варто зазначити, що в *методичній науці* не напрацьовано спільних підходів до вивчення літературних творів з урахуванням стилю. Щодо питання вивчення *індивідуального стилю*, наприклад, *методист* Є. Пасічник наголошував на врахуванні «загального, типового» і «своєрідного, індивідуального» у «тісному, органічному взаємозв'язку одне з одним», тобто на вивченні *індивідуального стилю* як певної діалектичної єдності. Учений також зазначав: «Індивідуальний стиль письменника аж ніяк не зводиться до своєрідності мови його творів. Стиль письменника включає в себе і сукупність найголовніших ідейно-тематичних особливостей творчості» [119, с. 284, 285].

Учений-методист Г. Токмань *твердить*, що *біографічний чинник* є визначальним у вивченні *індивідуального стилю*. Головною засадою роботи над індивідуальним стилем методист вважає «увагу до мови твору, до засобів образності, до творчих прийомів» [152, с. 127, 128].

Ураховуючи зазначене, можна стверджувати, що **індивідуальний стиль письменника – новий художній образ світу, складне діалектичне поєднання загального й особливого. Індивідуальний стиль так само, як і художній стиль напряму (наприклад, модернізму), течії (символізму, імпресіонізму тощо), характеризується сталими типологічними ознаками (стильовими константами) і переважаючою рисою (стильовою домінантою). Індивідуальний стиль під впливом різних чинників може змінюватися. Реалізується індивідуальний стиль на всіх рівнях структури художнього тексту: темі, ідеї, сюжеті, системі образів, композиції, поетиці, жанрі.**

1.4. Структура художнього тексту

Структура літературного твору (художнього тексту) – це «спосіб зв'язку між складовими частинами, компонентами твору як цілісного організму, система істотних відношень між ними...»: ідейно-тематичним змістом, образною системою, композицією (сюжетом), мовою, жанром [88, с. 569]. Нині, як пояснюють автори Літературознавчого словника-довідника: «Структура літературного твору трактується залежно від концепції художньої літератури та її завершеної одиниці – твору, носієм якого є текст, що потенційно містить в собі код його сприйняття та інтерпретації» [88, с. 659–660]. Отож, розуміння своєрідності структури літературного твору опосередковує методологію і методику його аналізу.

Структура літературно-художнього твору – «його загальна смислова побудова, тобто умовна розчленованість його органічно-цілісної образної організації на окремі смислосназначуші елементи та їх внутрішній взаємозв'язок, що посилює та підкреслює смислову суть і естетичну виразність художнього твору» [23, с. 121]. Елементи, з яких складається твір, співвідносяться з двома тісно взаємозумовленими сторонами, що визначають структуру будь-якого явища, – категоріями змісту і форми. Зміст розуміють звичайно як внутрішню суть певного явища, його ідею; форму – як спосіб її існування, зовнішнього вияву (вираження). Філософські категорії змісту і форми відомі давно, специфічність використання їх стосовно мистецьких явищ обґрунтована Гегелем, який зазначав, що змістом мистецтва є ідеал, а його формою – чуттєве образне втілення [27]. Протиставлення різних елементів художнього твору за ознакою їхньої змістової чи формальної належності умовне, тому що зміст і форма не існують відокремлено. Вони завжди разом, у нероздільній єдності, як два аспекти єдиного цілого. Відношення змісту і форми – це відношення протилежностей, які переходять одна в іншу. Здійснюючи науковий аналіз структури твору, ці поняття можна виділити умовно, абстрактно. «...Кінцевою метою нашого дослідження повинна стати

синтетична характеристика твору як органічної єдності змісту та форми... Форма – це по суті зміст у його зовнішньому вияві, так, як він постає об'єктивно, для нашого сприймання» [136, с. 362]. Умовність поділу елементів твору на змістові та формальні зумовлюється ще й тим, що самі ці поняття мають властивість переходити одне в інше, тобто форма і зміст – поняття відносні, діалектичні.

Традиційне літературознавство виділяє чотири *основні елементи художньої структури літературного твору*: ідейно-тематичний зміст; образну систему; композицію (сюжет); мову. Мовний рівень форми літературно художнього твору – це зовнішня форма твору, рівень предметної зображувальності – внутрішня форма, упорядкованість зв'язків між рівнями зовнішньої і внутрішньої форми та їх окремими елементами – композиція твору, узагальнена ідейна суть твору – зміст. Сукупність цих понять і складають структуру літературно-художнього твору.

Учений-літературознавець О. Соколов, виходячи із завдання тлумачення тексту шляхом розгляду його стилю, додає до елементів структури художнього твору родову й видову (жанрову) форму, художній метод. Аргументи очевидні: твір мистецтва як засіб художнього пізнання світу не існує без художнього методу, а метод – це відображення і зображення, тобто художньо-пізнавальний принцип осягнення світу. Родову й жанрову форму має будь-який художній текст, тому ці характеристики є елементами його структури [139]. Кожен із цих елементів є макроструктурою щодо своєї мікроструктури, тобто твір – це система систем.

Стиль як художня закономірність виражає себе в різних елементах структури художнього твору, тобто елементи структури є носіями стилю. Стиль і структура художнього твору – це системи, що перехрещуються, накладаються одна на одну, але це системи, що засновані на різних принципах: стиль – художня єдність цілого, його естетичний образ; структура – це будова цілого, його внутрішній кістяк. Один елемент структури набирає різного художнього значення в різних стилях, виконує різні функції. Сильова

своєрідність елементів структури художнього твору і є носієм його стилю (характер метафори, композиції, рівень експресії тощо).

Носії стилю (формальний рівень структури твору): мова (лексика, семантика, фразеологія, синтаксис); композиція (як певний рівень художньої структури є носієм стилю); рід, жанр; художній метод.

Художній метод як ідейно-художня категорія суміщає поняття відображення і зображення. (*Художній метод (грецьк. *methodos* – шлях дослідження)* – «зумовлений закономірностями раціональний спосіб осягнення та перетворення дійсності засобами мистецтва... Будучи способом художнього осмислення дійсності», притаманний «...і творчості окремого автора, і стильовій тенденції, і літературному напрямку» [88, с. 729–730]). Зображення завжди пов'язане з особистістю автора, з його експресією. «Аналіз художнього методу літературного твору, якщо він не обмежується тлумаченням загальних творчих принципів, а переходить від відображення до зображення, стає стильовим аналізом засобів і прийомів, за допомогою яких здійснюється це зображення» [139, с. 82]. Відображення як принцип творчості – це чинник, умова стилю. *А зображення і вираження (експресія) – це носії стилю (образи всіх рівнів).*

Елементи форми стають носіями стилю, а елементи змісту – це сила, що визначає художню закономірність стилю (чинники стилю).

Чинники стилю (змістовий рівень художньої структури): ідейно-тематичний зміст твору, творчості, течії, напрямку, – «душа стильового смислу» [139, с. 105]; предметний, ідейно-емоційний зміст конкретного твору і є чинником його стилю; образний рівень твору як чинник стилю – це образ світу в художній системі певного автора, певного твору, спосіб художнього мислення, основний аспект художнього мислення; художній метод як принцип відображення світу; родова й жанрова форми.

Подвійну функцію мають ті носії стилю, які стають чинниками щодо структурних елементів нижчого рівня, щодо зовнішньої форми: художній

метод як принцип світосприймання у функціях відображення, зображення, вираження; родова й жанрова форми; композиція твору.

Тобто, за О. Соколовим, *елементи структури художнього твору мають різне навантаження як носії та чинники стилю.*

Стиль починається там, де починається форма художнього твору – з зображення, вираження, з побудови образу. Стиль об'єднує формальні елементи художньої структури й створює стильову єдність. «Стильова єдність – це вже не форма, а смисл форми» [139, с. 87]. Стиль складає ту художню матерію, в якій втілюється певна ідея. Стиль як естетична категорія саме цією своєю якістю виражає світогляд.

Літературний твір – художнє ціле, що характеризується єдністю стилю, системою систем. Завдання дослідника – зрозуміти, яку роль відіграють окремі чинники, в якій системі вони виступають. Саме структура художнього твору й допомагає це з'ясувати, визначити *ієрархію* чинників стилю: провідним є *ідейно-тематичний* чинник; він реалізується через *образну систему як відображення дійсності та вираження ідейно-емоційного змісту*; система образів має підпорядкований характер щодо змісту твору; *художній метод*, який залежить від *ідейного та образного світогляду автора*; водночас художній метод визначає *характер носіїв стилю*, рівень зображення й вираження; *родова і жанрова* форми, які мають складні співвідношення зі змістом твору і творчим методом.

Цей порядок є умовним, залежно від історичної епохи, художнього напряму питома вага того чи іншого чинника змінюється. Так, наприклад, у класицизмі жанровий чинник домінує над чинником методу, у реалістичній літературі – метод над жанром, у баладі переважаючим чинником стилю є сюжет, сугестивний характер творення образу – домінуючий чинник символістської поезії, музикальність – визначальний фактор поезії Поля Верлена.

Чинники стилю впливають на стиль твору не ізольовано один від одного, а взаємодіючи. Завдяки взаємодії стильових чинників виникає певна

рівнодіюча різних сил. «Знаходження точки перетину окремих факторів, визначення їх рівнодіючої» [139, с. 129] є одним із завдань структурно-стильового аналізу, що покликаний витлумачити стиль певного художнього цілого, художній смисл стилю.

Категорії стильової константи (СК) і стильової домінанти (СД), поєднуючи в собі структурні елементи стилю (С) (чинники стилю і носії стилю) та їх реалізацію в художній структурі тексту, дають змогу увиразнити найхарактерніші провідні типологічні та оригінальні, новаторські складові індивідуального стилю того чи іншого митця, твору. Схематично логіку цього процесу можна передати в такий спосіб (рис. 1.1):

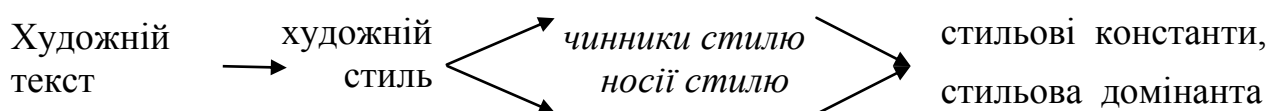


Рис. 1.1. Структура художнього тексту з урахуванням стилю

Вагомий внесок у тлумачення поняття «структура художнього тексту» вніс Ю. Лотман. «Поняття структури, в яку входять всі елементи вірша, від ідейних декларацій до диференційних ознак фонем, стало у нього провідним», – зазначав М. Гаспаров [25, с. 9]. Провідна тема наукових праць ученого – проблема змісту, значення, смислу художнього тексту, який виявляється у формі, у структурі, у найменшому елементі художньої структури. Ю. Лотман зазначав: «Ціле досягається лише через розуміння частин, а частини можуть бути витлумачені тільки через їх відношення до цілого...» [89, с. 50]

Отже, кожна із цих категорій – структура стилю і структура літературного твору (тексту) – є макроструктурою щодо своєї мікроструктури, тобто твір – це система систем.

Структура художнього тексту – певна ієрархічна закономірність поєднання змістових (ідея, тема, сюжет, образна система) і формальних (композиція, поетика, жанр) елементів літературного твору з урахуванням стильової своєрідності.

1.5. Структурно-стильовий аналіз художнього тексту

Стиль як художня закономірність виражається в різних елементах структури художнього твору, тобто елементи структури є носіями стилю. Тому назва аналізу художнього тексту з точки зору його стильової своєрідності може мати таке формулювання: *структурно-стильовий*.

Дослідники стилю наголошують на важливості послідовного аналізу стилю. Стильове ціле – це один із аспектів упорядкованої організації художнього цілого, що потребує врахування наступного: 1) художнє ціле – надсловесна єдність, основу якої складає образна система; 2) у пізнанні цілого важлива система макро- і мікроконтекстуальних зв'язків (контекст даного твору у зіставленні з творчістю певного письменника загалом); 3) художнє ціле утворюється системою ієрархічних співвідношень; 4) аналіз поетичної системи митця – один із аспектів стильового системного аналізу [44].

На переконання багатьох науковців, *стиль* як художньо-естетична категорія є ключем до тлумачення форми і змісту художнього тексту в їхній єдності. Д. Лихачов, зокрема, зазначав: «Я говорю про стиль так, як говорять про стиль мистецтвознавці: в широкому розумінні цього слова. Я говорю про стиль літератури, а не про стиль літературної мови. Останній входить до першого як складова» [86, с. 4]. В. Жирмунський писав наступне: «В поняття художнього стилю літературного твору входять не лише мовні засоби (що є предметом стилістики в точному розумінні), а також теми, образи, композиція твору, його художній зміст, який втілений мовними засобами, але який не вичерпується словами» [59, с. 29]. В академічному виданні з питань теорії літератури щодо стилю сформульована така думка: «...Стиль не може бути відокремлений від методу, але й може бути – в тому розумінні, що він може існувати як певна самостійна змістова форма, яка розрізняється і відчувається в зовнішніх шарах образу: мові, композиції, типові сюжету тощо...» [148, с. 33].

Питання теорії літературного стилю широко досліджував у своїх працях В. Виноградов, який послідовно, поступово розмежовував лінгвістичне та літературознавче розуміння стилю й відокремлював лінгвістичну стилістику від стилістики художньої літератури (вживаючи один спільний термін «стилістика»): «Стилiстика лiтературознавча як вiдгалуження загальної мистецтвознавчої стилістики у своєму підході до аналізу мовно-художніх структур керується категоріями й поняттями філософської естетики та теорії літератури» [13, с. 203–205].

Г. Степанов стверджував, що проблеми цілісності тексту, динамічності образної системи тексту, авторської індивідуальності лежать поза сферою лінгвістики і мають розглядатися з точки зору теорії літератури, в розділі стилістики, яка зорієнтована на літературознавство й естетику. «Предмет вивчення цієї окремої дисципліни (літературознавчої стилістики) – літературний текст як витвір мистецтва слова, а мета – розкриття змісту тексту в світлі окремих і загальних категорій літературознавства», – зазначав Г. Степанов [140, с. 40]. Ю. Лотман наголошував: «...Між лінгвістичним та літературознавчим поняттями структури є значна різниця. Мовна структура є умовою, засобом передачі інформації, літературна – її метою і змістом. Суто лінгвістичні способи аналізу не розкриють перед дослідником структуру художнього тексту...» [89, с. 52].

Значним кроком у розвитку методологічних засад аналізу стилю художніх текстів стали праці М. Гіршмана. Учений поєднав теорію художньої цілісності та практику літературознавчого аналізу. Оскільки стиль виражає діалектику змісту і форми, загального та індивідуального, то основне завдання стильового аналізу – виявити, як втілюється ця єдність, які компоненти, що її забезпечують, набувають значення стильових. Аналіз тексту – це усвідомлення його стильових закономірностей та інтерпретація смислу й творчої сутності твору, зазначає вчений. А стиль – це те, «що покликане динамічно об'єднати, зібрати всі [...] елементи, дієво виявити принцип організації цілого й кожної його деталі, в кожному структурному шарі так,

щоб єдність організації стала водночас життєподібним органічним цілим» [32, с. 106].

Отже, аналіз художнього стилю як категорії літературознавства (тобто *стильовий*, у нашому випадку – *структурно-стильовий аналіз*) не обмежується лише мовним рівнем тексту, він має сприяти усвідомленню художнього цілого й художнього смислу твору. Стильовий аналіз має бути пов'язаний, наголошує О. Ніколенко, зі структурою стилю [112, с. 28].

Шкільний аналіз художнього твору має не лише наукове, а й виховне, розвивальне значення. Він не претендує на вичерпну повноту академічного аналізу, але не залишає поза увагою всі важливі компоненти літературного твору, тобто характеризується певним рівнем науковості, прийнятним для шкільного процесу. Трансформуючи літературознавчий аналіз тексту в шкільний, важливо зберегти загальне осмислення твору, авторський задум і його втілення. Сама трансформація залежить від обраного вчителем шляху аналізу – визначеної послідовності розгляду художнього тексту. Як зазначає учений-методист Л. Ф. Мірошніченко: «Вчити учнів аналізувати художній твір – означає виокремлювати його складові, досліджувати їх, робити аргументовані висновки; синтезувати окремі частини, щоб побачити твір у цілому: відчутти його естетичну цінність, усвідомити зміст, дати самостійну, критичну, обґрунтовану оцінку» [97, с. 204].

Таким чином, стиль художньої літератури за своєю природою і структурою відрізняється від стилів мови і мовлення, а наука про літературний стиль – від лінгвістичної стилістики. Оскільки метою структурно-стильового аналізу є цілісне вивчення літературного твору з урахуванням стилю, а не розгляд лише мовно-стильових засобів художньої виразності, тому, слідом за Д. Наливайком, О. Соколовим, М. Гіршманом та ін., ми вважаємо можливим і доцільним використання терміну *стильовий*, а не стилістичний аналіз. Стиль у ширшому художньому мистецькому значенні включає в себе стиль мовлення як одну з важливих складових, але не єдину.

Теоретичні положення наукових досліджень В. Виноградова, В. Жирмунського, Д. Лихачова, Ю. Лотмана, Г. Степанова, О. Соколова, Д. Наливайка, М. Гіршмана, О. Ніколенко та інших науковців щодо стилю складають методологічні засади структурно-стильового аналізу художнього тексту.

Доцільність застосування структурно-стильового підходу до художнього тексту, модерністського та авангардистського насамперед, обґрунтували В. Ейдінова, І. Білобровцева, В. Абашев, М. Гіршман та ін. [70]

Спираючись на філософську сентенцію Гайдеггера: «Вчення про основи говорить: nihil est sine ratione... Нічого немає без основ, все має певний ґрунт» [161, с. 193] і продовжуючи основні положення своєї книги «Стиль художника» (1991), у праці «О стиле Исаака Бабеля («Конармия») В. Ейдінова визначає природу стилю «як природу двовимірну (внутрішньо-зовнішню, структурно-пластичну)...» [172, с. 25] Стиль справжнього митця зазвичай дає ключ для свого прочитання, якщо уважно й послідовно підійти до з'ясування його внутрішнього ядра, принципу бачення й оформлення, того закону поетики, що скеровує весь текст. Щодо розсипаної і сплутаної структури «Конармії» І. Бабеля, то вона витікає із художнього закону гротескної антиномії, алогізації, за словами В. Ейдінової, як концепції скаліченого, зламаного, деформованого світу.

Поетика деформації та парадоксів властива творам багатьох митців-модерністів, які різними шляхами передавали своє відчуття аномального, абсурдного світу, що розсипається. Структурно-стильовий підхід до такого тексту є ключем до авторської індивідуальності саме тому, що він виявляє найглибинніший зв'язок – ту «тотальну структурну закономірність тексту, що на диво цілеспрямовано організовує або збирає масив його художньої форми, його предметності» [171, с. 27].

Механізм зв'язку двох сторін стилю – концептуальної, світоглядної (чинників стилю) і матеріальної (носіїв, структурних елементів стилю) – зазвичай виявляє себе послідовно й планомірно. Однак, «тотальна,

універсальна, магістральна» (В. Ейдінова) стильова структура (стильова домінанта), яку автор і свідомо, й інтуїтивно конструює, не завжди просто реконструюється читачем чи дослідником. Явища мистецтва іноді так тонко сплетені, що потребують ювелірної майстерності аналізу різнопланового предметного, образного світу певного твору. Тотальна структуротворча воля автора і, на перший погляд, позаструктурність тих чи інших елементів тексту – позаструктурність несправжня. Видимі (вербальні, мотивні, просторові, часові, сюжетні) компоненти тексту, що ніби випадають з поля дії стильового закону, насправді існують у тому ж «структурному полі», тільки переживають його вплив інакше: не за принципом ізоморфності (яскраво вираженого уподібнення), а за принципом складіших стосунків: контрастності, додатковості, підсилення, повторення, ослаблення, асоціативності тощо.

Аналіз тексту шляхом розгляду його стильової організації, з'ясування характеру зв'язків між стильовою структурою й елементами поетики тексту дозволяє проникати в особливо глибокі, закриті формосмислові інтенції певних творів. Іntenції, які супроводжуються енергією «таїни», «магії», «непізнаності», «недомовленості» і які говорять про незакінченість та відкритість мистецтва, свідчать про їхню справжню художню феноменальність.

Свої дослідження В. Ейдінова присвятила російській літературі на межі ХІХ–ХХ ст., один із висновків, який вона робить на ґрунті власних досліджень, містить таку думку: *в літературі модернізму ми бачимо нову розповідну модель, яка різко зміщує модель, традиційну для прози ХІХ століття, й авангардно оновлює слово новітньої літератури [172].*

Такого висновку у своєму дослідженні роману М. Булгакова «Майстер і Маргарита» дійшла й І. Білобровцева. Автор відзначає необхідність розгляду творів письменників, які свого часу органічно «не вписувалися» в соціологічний підхід до літератури, внаслідок чого з'явилися «фантомні» шари в літературознавстві. Мета праці – «опис основних конструктивних принципів, відповідно до яких вибудовувався один із найяскравіших творів

російської літератури ХХ ст.» [5, с. 12] Виходячи з аналізу вияву літературно-естетичної традиції у творі М. Булгакова, з історичних обставин, зі світоглядних засад автора, дослідниця визначає *принцип гри як тотальний, універсальний закон тексту «Майстер і Маргарита»*. Принцип гри зумовлює *подвійність* як один із провідних засобів структуро- і смислотворення, сміхову, трагікомічну, іронічну, травестійну відповідність на рівні простору, часу, фабули, сюжету, образів, мови, жанру. Сильова домінанта своєрідно трансформується у смислову, змістову домінанту: протистояння автора щодо всього кон'юктурного, заангажованого, заідеологізованого, тоталітарного, маріонеткового, уніфікованого. І. Білобровцева блискуче реалізує «момент двосторонньої, структурно-матеріальної сутності стилю, який розкриває характер переходу стильової закономірності, що складає основу поетики твору, – в його цілісний світ, і одночасно переходу смислової домінанти твору – в його повний і різнобічний світ» [173, с. 13]. Тобто, здійснює цілісний аналіз тексту «Майстра і Маргарити» М. Булгакова шляхом дослідження провідних конструктивних принципів індивідуального стилю письменника.

Отже, форма твору, структура твору, всі носії, складові, елементи структури твору є виявом законотворчого принципу стилю. Розгляд, аналіз «механізму» їхньої взаємодії і є шляхом до змісту, проблематики, ідейного наповнення твору певного автора, «переходу специфічної форми в специфічний зміст» [173, с. 12].

Структурно-стильовий аналіз художнього тексту – тлумачення ідейно-художнього наповнення твору шляхом розгляду його типологічних і домінуючої стильових ознак – стильових констант (СК), стильової домінанти (СД), які є гармонійним сплетінням загально-мистецького та індивідуального стилів і які мають своє конкретне вираження в художній закономірності певного тексту.

Як підсумок, зазначимо наступне: у посібнику пропонується *системно-структурний* підхід до вивчення художнього тексту з урахуванням стилю.

Для забезпечення належного науково-методичного рівня аналізу художнього тексту з урахуванням стилю вважаємо за доцільне застосовувати терміни «художній стиль» (С) (оскільки йдеться про концепцію вивчення літератури як мистецтва слова), «стильові константи» (СК), «стильова домінанта» (СД). При чому, категорію *художнього стилю* тлумачити як «художню закономірність тексту», а не звичайну «сукупність ознак».

Для свідомого практичного застосування структурно-стильового аналізу *одиницями такого аналізу варто вважати стильові константи і стильову домінанту*. (Подібно до того, як, наприклад, *пообразний* шлях аналізу оперує поняттями «художній образ (персонаж)», «образна система»; *композиційний* – «елементи сюжету й позасюжетні компоненти»; *мовно-стильовий* – «лексико-стилістичний рівень твору» тощо).

Стильові константи і стильова домінанта характеризують концепцію світу, людини, категорію краси, спосіб зображення, жанрові пріоритети, поетику стилю, позицію автора. Поняття СК, СД варто вважати ключовими, послуговуючись і синонімічними формулюваннями: *особливості стилю, характерні ознаки стилю, стильова типологія, своєрідність стилю* тощо.

Послідовне й системне вивчення СК, СД, наприклад, модернізму, певної течії модернізму, індивідуального стилю письменника-модерніста дає змогу визначати й аналізувати СК (СД) конкретного художнього тексту. На рівні конкретного літературного твору зазвичай визначаються СК, СД, пов'язані зі способом зображення: епатаж, антитеза у віршах Ш. Бодлера; музикальність у поезії П. Верлена; домінування природи на всіх рівнях тексту у романі Кнута Гамсуна «Пан»; естетизм та ускладнений синтаксис у творі М. Пруста «Сваннове кохання»; фрагментарність композиції, кольорова символіка в есе Д. Джойса «Джакомо Джойс» тощо.

Тлумачення художнього стилю як художнього закону тексту увиразнює сприймання *форми художнього твору такою, що залежить від його змісту, відповідає змістові, увиразнює зміст*. І тоді доречно, наприклад, розглянути фрагментарну композицію есе Д. Джойса «Джакомо Джойс» для того, щоб

зрозуміти суперечливі переживання ліричного героя, який шаленіє від кохання.

У процесі визначення, аналітичного розгляду СК, СД певного художнього тексту формуються уміння і навички виявлення й тлумачення смислотворчої функції засобів художньої виразності залежно від стилю. Водночас *виявляється художній закон тексту: зовнішня форма твору увиразнює смислові його надра. Текст усвідомлюється як складне діалектичне цілісне утворення.*

За такого підходу художній стиль досліджується не в *алгоритмі простого переліку сукупності ознак: оце, оце й оце*. А з усвідомленням закономірного впливу змісту на форму, з усвідомленням доречності ґрунтовного розгляду форми для глибинного осягнення проблематики твору. *Алгоритм структурно-стильового аналізу є таким: від стильових констант (стильової домінанти) СК (СД) → до проблеми (ідеї, авторської концепції) твору.*

Наприклад, аналіз нелогічної композиційної структури (домінуючої стильової ознаки (СД) оповідання І. Буніна «Легке дихання») увиразнює характер головної героїні, дівчини-підлітка, що несвідомо тягнеться до нових вражень від життя. В оповіданні змальовується природа жінки, юної дівчини, її емоційність, імпульсивність, щирість, наївність, відкритість. Дослідження структури оповідання у барвах і відтінках (однієї зі стильових констант (СК) твору І. Буніна) допомагає з'ясувати авторське ставлення до героїні твору. Ясна, чиста, прозора, світла гама домінує в цій картині. Очевидно, що автор прагне не засудити Олю, а змальовує її, милується нею, естетизує це щире й легке створіння як вияв природи в образі дівчини. Синтетичне узагальнення спостережень над композицією і кольоровою гамою тексту І. Буніна увиразнює проблему твору: неспівпадання *природної* суті людини з певними уявленнями й стереотипами *цивілізованого* суспільства.

РОЗДІЛ 2

МЕТОДИЧНА СИСТЕМА СТРУКТУРНО-СТИЛЬОВОГО АНАЛІЗУ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ

2.1. Науково-методичні засади підготовки до структурно-стильового аналізу художнього тексту

Метою вивчення зарубіжної літератури є досягнення художніх творів, що репрезентують найвизначніші явища світового літературного процесу, оволодіння необхідним мінімумом теоретичних понять і термінів, уміннями і навичками аналізу, інтерпретації художнього тексту, формування естетичного смаку, розвиток пізнавальних і творчих здібностей, зацікавлення навчальним предметом, формування високих почуттів людяності, доброти, милосердя, справедливості. [110, с. 33–35]

Саме такі завдання покладені на *методику структурно-стильового аналізу* – цілісну, динамічну *систему* (грец. *συστήμα* – утворення, складення) [137, с. 617], певну сукупність, єдність взаємозумовлених компонентів, між якими існує закономірний зв'язок або взаємодія, скеровану на здобуття знань, формування вмінь і навичок аналізувати художній текст з урахуванням стилю.

Метою структурно-стильового аналізу художнього тексту є *тлумачення ідейно-художнього наповнення твору шляхом розгляду його типологічних і домінуючої стильових ознак – стильових констант (СК), стильової домінанти (СД), які є гармонійним сплетінням загально-мистецького та індивідуального стилів і які мають своє конкретне вираження в художній закономірності певного тексту.*

Психолого-педагогічна доцільність застосування структурно-стильового аналізу до художніх текстів письменників-модерністів у цілому визначається:

– цінністю філософських засад, актуальністю тематики творів (людина і світ, людина і світ іншої людини, людина і зло, людина і цивілізація, людина і

кохання, людина і мистецтво, людина і творчість), що поглиблюють і формують світоглядні переконання молодшої людини;

– епатажною, новаторською, парадоксальною формою, на яку легко реагують юні читачі, бо прагнення до внутрішнього оригінального самовияву природне для цього віку; важливо лише цю увагу поглибити наступною змістовною роботою;

– поетапним, поступовим підходом до авторської концепції шляхом визначення стильової своєрідності твору; мислительні операції пов'язані з естетичними категоріями, і тому відбувається гармонійне поєднання емоційно-чуттєвого і логічного типів мислення, у цьому процесі задіяні різні типи читачів: логічний, художній і змішаний. Тобто, цей шлях аналізу є продуктивним;

– поглибленим психологічним аналізом, який представлений у цих текстах. Прагнення якомога глибше усвідомити самого себе спонукає молодь уважно читати твори модерністів, особливо тому, що ця література зняла дуже багато табу (на синтез класичних жанрів різних видів мистецтв і засобів художньої виразності, на еротичні теми, культ егоїстичного первня тощо);

– можливістю різного прочитання, залежно від рівня сприймання, підготовленості, здатності до аналізу; ці тексти провокують діалог; диспут чи розв'язання проблемної ситуації підсилюють важливість самостійно зробленого висновку;

– спонуканням до «проби пера»; «демократичні» жанри літератури модернізму (верлібр, есе, вірші у прозі тощо) заохочують до творчості, а високоестетичний, багаторівневий образний світ модерністських творів збагачує мистецьку палітру юних творців;

– переживанням інтелектуальної насолоди від розгадування, розкодування химерної форми художніх текстів і тлумачення її філософського наповнення, від захоплення «пригодами свого «Я» в галузі думки...» [152, с. 48].

Структурно-стильовий аналіз забезпечує реалізацію діагностичної, інформаційної, розвивальної та виховної *функцій*, спирається на основні *дидактичні принципи* аналізу художнього тексту: історизму, науковості, єдності змісту і форми, доступності, емоційності; враховує *методичні принципи викладання зарубіжної літератури*: нерепресивної свідомості (толерантності), іманентності, країнознавства, компаративності, контекстового розгляду літературних явищ тощо [97, с. 90], а також *специфічні* для системного застосування структурно-стильового аналізу художнього тексту *принципи*, а саме:

- тлумачення стилю як художньої закономірності;
- виділення в структурі стилю стильових констант (СК), стильової домінанти (СД);
- забезпечення якісного рівня цілісного аналізу тексту шляхом розгляду найхарактерніших ознак художнього стилю твору;
- розуміння індивідуального стилю як концентрованого оригінального вияву спільного та індивідуального;
- сприймання тексту як ієрархічної системи;
- аналіз тексту як діалогічної моделі автора і читача;
- системне застосування структурно-стильового шляху аналізу за умови поступової підготовки до цієї роботи.

Структурними складовими системи ССА художнього тексту є:

- 1) формулювання методологічних засад його успішної реалізації;
- 2) встановлення обсягу інформаційного забезпечення;
- 3) обґрунтування застосування категорій СК і СД як одиниць структурно-стильового аналізу художнього тексту;
- 4) визначення етапів структурно-стильового аналізу, їх змісту, логіки та структури;
- 5) перелік художніх текстів письменників-модерністів;
- 6) визначення доцільних методів, прийомів і форм навчальної діяльності;
- 7) визначення критеріїв оцінювання ступеня оволодіння вміннями й навичками структурно-стильового аналізу художнього тексту.

Умовою успішного впровадження в практику методики структурно-стильового аналізу художнього тексту є *методологічна підготовка* суб'єктів процесу, тобто формування підходу до літератури як до мистецтва слова, що живе за іманентними законами, усвідомлення важливості аналізу літературного твору, що є суб'єктивною художньою реальністю, не тотожною об'єктивній реальності, розуміння можливості та доцільності тлумачення смислового наповнення твору, особливо модерністського, шляхом аналізу його стилю, поступове системне здобуття знань, формування вмій і навичок характеристики особливостей певного стилю шляхом розгляду його структурних складових: стильових констант (СК) і стильової доміанти (СД).

Викладання літератури як мистецтва слова, що пов'язане з життям суспільства, *«але не є їхнім прямим відбитком»* [108, с. 3], як виду мистецтва і як об'єкта літературознавчої науки, що має свої, внутрішні закони творення і функціонування, визначається Концепцією літературної освіти, Державним стандартом базової і повної середньої освіти [97, с. 60], чинними програмами із зарубіжної й української літератури, засадничими принципами побудови підручників із цих дисциплін.

Варто усвідомлювати важливість напрацювання навичок аналізу художнього тексту з урахуванням своєрідності його стилю, жанру, змісту, образної системи, композиції, мови, тобто з урахуванням об'єктивно-суб'єктивної, завершено-незавершеної природи твору мистецтва слова. Сприймання художнього тексту будується за принципом діалогічного спілкування письменника з читачем. Художнє сприймання – це і спілкування з автором, і суперечка з ним, і відкриття нового у житті, і пізнання самого себе, і самовиховання [119, с. 53]. Водночас важливо розуміти творчий характер літератури, пам'ятати, що будь-який високохудожній твір створений митцем відповідно до його світосприймання, естетичних переживань, пов'язаних із дійсністю. Основна сутність твору – естетична, він не тотожний об'єктивній реальності, а є художньою реальністю, що вибудовується за законами мистецтва і художньої логіки автора. Саме через те, що автор не копіює

побачене, механічно відбиваючи його, а ніби заново створює світ і через це творення виражає своє світосприймання, світорозуміння, виникає необхідність аналізу художнього твору. Отже, щоб оволодіти художньою думкою, необхідно зрозуміти, як написаний той чи інший твір, що прагнуть виразити автор, використовуючи той чи інший матеріал, висвітлюючи його в той чи інший спосіб. Велику вагу має також усвідомлення самоцінності та унікальності літературного твору в усій сукупності його поетичної досконалості, змістової глибини, художньої традиції та новаторства, водночас бачення культурної парадигми, літературного ряду, в контексті яких він виник.

Необхідно бути налаштованим на читання-відкриття, усвідомлювати, що справжній художній твір з першого прочитання ніколи повністю не піддається розумінню, що в ньому закладені смислові потенції, які розкриваються поступово, і тому текст не може мати вичерпної, однозначної чи спрощеної інтерпретації. Важливо співвідносити прочитаний і проаналізований твір з особистим художнім досвідом та розглядати всі аналітичні операції, що проводилися з текстом, як процес співробітництва і співтворчості з автором, що його створив.

Оволодіння науково-методичним понятійно-категорійним апаратом структурно-стильового аналізу художнього тексту, а саме категоріями *художнього стилю (С)*, *стильової константи (СК)*, *стильової домінанти (СД)* реалізує *інформаційне забезпечення* і є так само важливою умовою ефективного застосування структурно-стильового аналізу художнього тексту.

У школі засвоєння цих понять варто планувати на етапі систематичного вивчення курсу зарубіжної й української літератури. Під час вивчення літератури *бароко* (у 9 класі) *спостерігаємо явище* художнього стилю, стильових констант (*принагідне, первинне знайомство*) як способу вираження специфічного світогляду в химерних, контрастних, нетрадиційних формах. У 10 класі *вводимо терміни* «художній стиль» (С), «стильова константа» (СК). Розглядаючи *літературу романтизму*, – *закріплюємо знання* про С, СК і

вводимо поняття стильової домінанти (СД). На прикладі творів Гофмана і Байрона учні вивчають яскраві зразки *індивідуального стилю* в романтизмі, іронію (гротеск) та особливий тип романтичного героя як *стильові домінанти* (СД) творів відповідно Е. Т. А. Гофмана і Д. Байрона. Таким чином учні *закріплюють* набуті теоретичні знання. У подальшій навчальній діяльності щодо творів *літератури реалізму* (11 клас) школярі вивчають, а також *можуть самотійно* визначати окремі СК реалізму як наряду чи індивідуального стилю Г. Флобера, Ч. Діккенса, Ф. Достоєвського та ін. В 11–12 класах набуті знання про СК, СД *модернізму*, течій модернізму, індивідуальних стилів письменників-модерністів учні можуть *застосовувати* як операційний елемент, як *одиниці аналізу* художнього тексту.

Процес вивчення категорій С, СК, СД має бути теоретично (визначення термінів С, СК, СД) і практично (етапи, види, прийоми навчальної діяльності, вимоги до знань, умінь і навичок) збалансований у курсі зарубіжної та української літератур. Порівняльний аналіз чинних програм і підручників із зарубіжної й української літератури для загальноосвітніх шкіл показав, що категорія стилю активно застосовується на етапі аналітико-синтетичної роботи з текстами в 10–12 класах. Укладачі програм і підручників часто послуговуються смаковими оцінками (стиль простий, вишуканий, легкий тощо). Категорії СК і СД зустрічаються епізодично, не системно, але «проникнення» їх до програмових статей і на сторінки підручника є, на наше переконання, симптоматичним. Структурно-стильовий аналіз має запропонувати сучасному шкільному вчителю якісний інструментарій, одиниці аналізу – СК і СД, тоді розгляд стилю наряду чи течії, індивідуального стилю, стилю художнього твору матиме певний зміст, логіку, наступність, системність.

Учені-методисти, психологи В. Голубков, Є. Маймін, Т. Бугайко, Ф. Бугайко, О. Бандура, Н. Волошина, Л. Мірошніченко, Г. Костюк, С. Рубінштейн та ін. наголошують на важливості проведення будь-якого аналізу художнього тексту на належному науково-методичному рівні з метою

забезпечення цілісного сприймання творів, повного, свідомого засвоєння їх морально-естетичних багатств. Кожен із видів аналізу має свій підхід до твору, ставлячи в центр уваги одну з його «домінантних сторін» [110, с. 58], зосереджуючись на певних «фактах», застосовуючи певні *одиниці аналізу*.

Виходячи з тези, що стиль як художня закономірність реалізується на всіх рівнях структури художнього твору, маємо визначити *одиниці структурно-стильового аналізу художнього тексту* («домінантні сторони», «факти») для того, щоб забезпечити якісний розгляд художнього твору з урахуванням його стильової своєрідності. Такими одиницями аналізу можуть бути, як зазначалося, категорії *стильової константи (СК)* та *стильової домінанти (СД)*, оскільки вони суміщають у своєму смисловому наповненні поняття структури стилю й виявляють свою своєрідність у структурі художнього тексту.

Отож, можемо означити таку логіку структурно-стильового аналізу художніх текстів письменників-модерністів:

1 етап – визначення *стильових констант, стильової домінанти модернізму* як стильового напрямку на межі ХІХ–ХХ ст.;

2 етап – *визначення стильових констант, стильової домінанти певної течії модернізму (символізму, імпресіонізму чи літератури «потoku свідомості»)*, яка сформувалася під впливом певних чинників (стильових констант модернізму зокрема);

3 етап – розгляд *індивідуального стилю* художника, визначення чинників стилю, характерних стильових ознак (СК), переважаючого принципу побудови тексту (СД). Наприклад, асоціативний принцип конструювання тексту літератури «потoku свідомості» по-різному виявляється у творах М. Пруста (тут «молекулярний синтаксис» підпорядкований завданню передати й змалювати якнайточніше всі відтінки переживань, вражень, роздумів ліричного героя) і Д. Джойса («ірландський піжон» розриває текст на шматки, дає ключові слова, поняття, образи, які читач має проаналізувати, образно й асоціативно домислити та витлумачити самостійно). Тобто,

М. Пруст іде екстенсивним шляхом, пояснює все до найдрібніших деталей, створює ненапружений, але насичений, текст; Д. Джойс, навпаки, інформаційну складову тексту посилює за рахунок підтексту, багатозначності, асоціативності окремих його образів і створює надзвичайно напружений текст;

4 етап – *аналіз певного художнього цілого*, конкретного твору. Вивчення стилю художнього тексту відповідно до стильових констант, стильової домінанти модернізму, певної течії (наприклад, «потоків свідомості»), індивідуального стилю (наприклад, Д. Джойса), які щодо конкретного твору (наприклад, есе «Джакомо Джойс») виступають у ролі чинників стилю. Визначення стильових констант (СК), стильової домінанти (СД) твору. Дослідження художньої структури даного тексту, тлумачення концептуальної ідеї твору з урахуванням його стильової своєрідності.

Отже, стильові константи (СК) і стильова домінанта (СД) є тими поняттями, що характеризують типологічні та переважаючі риси певного стилю і є певним концентрованим вираженням стилю, його «формулою». Застосування категорій «стильова константа», «стильова домінанта» на означення структури стилю у працях провідних науковців зумовлює доцільність використання їх як одиниць структурно-стильового аналізу. Структурно-стильовий аналіз художнього тексту (у даному разі – твору письменника-модерніста) – це тлумачення авторської концепції шляхом поетапного розгляду своєрідності стильових констант (СК) і стильової домінанти (СД) твору; це дослідження смислового наповнення, ідеї тексту з урахуванням того, що стиль конкретного витвору мистецтва слова є концентрованим діалектичним сплетінням СК (СД) «спільного» (наприклад, модернізму, «потоків свідомості») й індивідуального стилів (наприклад, Д. Джойса).

Структурно-стильовий аналіз художнього тексту письменників-модерністів потребує кількоступеневого *підготовчого етапу, низки вступних занять*: з'ясування СК, СД модернізму (у порівнянні з реалізмом) як

провідного стильового *напрям* розвитку літератури на межі ХІХ–ХХ ст.; визначення СК, СД символізму, імпресіонізму, літератури «потому свідомості» тощо, стильових *течій* модернізму; знайомство зі СК, СД *індивідуального стилю* певного письменника, твори якого презентують літературу символізму, імпресіонізму, інші стильові течії модернізму чи оригінальний авторський стиль, що уклався поза межами течій і шкіл (наприклад, М. Булгакова); *словникова робота; прочитання твору*. Логіка такої підготовки до структурно-стильового аналізу художнього тексту передбачає розгляд твору крізь призму типологічних і переважаючих рис (СК, СД) стилю *напрям*, *течії*, *індивідуального стилю* і водночас визначення їхньої специфіки, своєрідності, оригінальності, новаторства.

У методичній науці є різні підходи до вивчення *індивідуального стилю письменника*. Г. Токмань, як зазначалося, пов'язує цей етап із «вивченням життєпису письменника» [152, с. 119]: «Риси індивідуального стилю не даються до прочитання твору, а визначаються в час спостереження за текстом, у процесі чи в результаті його літературознавчого аналізу... Другий ступінь усвідомлення творчої індивідуальності митця досягається, коли учні зіставляють стилі двох різних письменників... Головна засада роботи над індивідуальним стилем – увага до мови твору, до засобів образності, до творчих прийомів» [152, с. 127].

Ми виходимо з того, що індивідуальний стиль є своєрідним, оригінальним виявом домінуючого стилю певного історичного періоду (у даному разі – модернізму, мистецького явища на межі ХІХ–ХХ ст.) Водночас він зумовлюється певними особистісними, біографічними чинниками. Тобто, індивідуальний стиль є складним діалектичним утворенням. Для означення типологічних і домінуючих характеристик стилю ми обираємо категорії стильової константи і стильової домінанти. Самостійне визначення «рис індивідуального стилю» студентам чи учням можна пропонувати тоді, коли вони мають чітке уявлення про художній стиль як літературознавчу категорію, стійкі уміння й навички визначення його провідних характеристик

з урахуванням того факту, що йдеться про твори зарубіжної літератури, які вивчаються переважно в перекладі українською мовою. Окрім того, метою структурно-стильового аналізу художнього тексту є розгляд ідейно-тематичного, філософського наповнення твору, і в цьому процесі СК і СД відіграють роль засобів тлумачення, аналізу тексту, а не є його кінцевою метою. Прийоми зіставлення індивідуальних стилів у цілому чи розпізнавання авторства за стилем є цілком прийнятними й доцільними на етапі систематизації, узагальнення, закріплення набутих знань. Під час спостереження над текстом, вивчення стилю бажано поетапно співставляти елементи, окремі стильові константи, носії стилю (композицію, пейзаж, портрет, сюжет, образи тощо) для виявлення своєрідності їх (спершу у порівнянні з реалістичними творами, потім з творами в межах певної течії модернізму). За умови набуття стійких навичок співставлення на підсумкових етапах можна порівнювати індивідуальні стилі в цілому.

Отже, *індивідуальний стиль письменника* вивчається і під час вступних занять до монографічних тем, і під час аналізу тексту. Наскільки самостійною має бути ця робота – вирішуємо в кожному конкретному випадку, зважаючи на: *ступінь складності матеріалу; час, відведений на вивчення твору; рівень здобутих знань, сформованості умінь і навичок аналізу твору із застосуванням СК, СД як одиниць аналізу.*

Вступні заняття до теми «Література модернізму» – це переважно *оглядові й монографічні вступні лекції*. Провідний метод навчання – лекція (шкільна лекція).

Оглядові лекції вирішують два основні завдання: як вступ до нового розділу з історії літератури, вони повинні дати загальні засади, необхідні для наступного текстуального вивчення певних творів; разом із тим в оглядових лекціях подається низка додаткових відомостей, які допомагають зрозуміти логіку розвитку літературного процесу, його внутрішні, іманентні закони. «Основне завдання вступних занять – підготувати... до сприймання цих творів, включити нові явища, факти в систему вже засвоєного» [119, с. 204]. У

школі залежно від мети, завдань, типу й різновиду лекційного заняття, теоретична і практична складові лекції можуть варіюватися таким чином: 70–80 % – теоретична частина, 30–20 % – практична частина [169, с. 37]. Навчальний матеріал вступної (настановчо-мотиваційної) [169, с. 38] лекції поділяється згідно з планом на блоки, відносно завершені частини змісту. Вони можуть розташовуватися за лінійним чи нелінійним принципом, але утворювати водночас цілісну систему певного літературно-мистецького матеріалу: часові межі літературного явища, історичні передумови, провідні суспільні ідеї та проблеми, найвпливовіші філософські вчення, стильова своєрідність літератури цього періоду (стильові константи, стильові домінанти), найвизначніші представники тієї чи іншої стильової течії, твори, на вивчення яких буде спрямована наступна навчальна діяльність, завдання, які при цьому мають бути вирішені. *Лекція* як форма організації навчально-пізнавального процесу в системі літературної освіти є доцільною, якщо: вивчається нова літературна тема; теоретико-літературний матеріал є складним для самостійного вивчення; теоретико-літературні явища, поняття, терміни тощо є значними за обсягом, складними, потребують коментарів; необхідно об'єднати декілька літературно-мистецьких тем для заповнення художньо-естетичного простору студентів та учнів, з метою підготовки до виконання завдань щодо формування компетентної читацької діяльності; «є потреба в застосуванні вивченого складного теоретико-літературного матеріалу для виконання складних читацьких дій...» [119, с. 38]

Вивчення літератури модернізму, на наше переконання, бажано починати саме з такої форми заняття – *лекції* (шкільної лекції). Особливої ваги набуває перше знайомство з епохою та літературою модернізму. Навчальний матеріал до цієї теми має бути ретельно дібраним і виваженим, ілюстративний матеріал – продуманим і доцільним (цитати з робіт провідних філософів, з художніх текстів, репродукції полотен імпресіоністів, сюрреалістів чи кубістів, музичні фрагменти тощо). Бажано продумати систему опорних

конспектів, схем чи таблиць, які допоможуть систематизувати та структурувати новий навчальний матеріал.

У школі відповідно до чинних програм із зарубіжної літератури 2003, 2001 рр. (5–11 класи), знайомство з раннім модернізмом починається у 10 класі. За програмою для 5–12 класів (2005) – в 11 класі. У програмах визначається структура оглядової лекції: «Із літератури інших напрямів. Межа ХІХ–ХХ ст.: основні тенденції та напрями розвитку літератури. Вплив на них нових філософських вчень (Шопенгауер, Ніцше, Бергсон та ін.) і настроїв декадансу. Творчий синтез можливостей музики та живопису в літературі» [129, с. 42]. «Модерністські зрушення у французькій поезії другої половини ХІХ ст.» [128, с. 84] «Література на межі ХІХ–ХХ ст. Загальна характеристика західної культури на межі ХІХ–ХХ ст. Декаданс. Формування нових художніх напрямів і течій у мистецтві та літературі (натуралізм, імпресіонізм, символізм). Естетичні засади символізму, його видатні представники...» [130, с. 89]

Одразу варто зазначити, що шкільні програми реалізують дві наукові концепції щодо модернізму. Одна з них вважає, що модернізм зародився у Франції в 70-х роках ХІХ ст., а найпершими його проявами були імпресіонізм і символізм [23, с. 393]. Цій логіці підпорядковані програми за науковою редакцією Д. Наливайка. «Останнім часом поширюється точка зору, відповідно до якої генезис модернізму пов'язується з ХХ століттям, точніше, з першим його десятиріччям» [23, с. 393]. Відповідно, у програмі за редакцією Д. Затонського, К. Шахової, Є. Волощук (2001) модерністські пошуки у прозі і поезії – це початок ХХ століття: «Модерністська проза на початку ХХ ст. Авангардистські й модерністські тенденції в поезії на початку ХХ ст.» [130, с. 91]

У своїй роботі ми дотримуємося концептуальних засад щодо етапів розвитку модернізму укладачів програм за науковою редакцією академіка Д. Наливайка саме тому, що вона забезпечує поступове, поетапне наближення до суті такого складного мистецького явища як модернізм.

У вступній оглядовій лекції слід визначити ті стильові константи, які дозволяють схарактеризувати сутнісні риси модернізму як сукупності мистецьких явищ неміметичного характеру на межі ХІХ–ХХ ст., окреслити етапи (ранній модернізм, авангардизм, зрілий модернізм), визначити провідні течії (символізм, імпресіонізм, експресіонізм, футуризм, «потік свідомості» тощо). Необхідний навчальний матеріал щодо стильових констант, стильової домінанти модернізму можна подати поетапно. Коли починається вивчення раннього модернізму – пояснюємо найважливіше (світосприймання, концепція людини, переосмислення ролі митця, зміна методу зображення, перевага суб'єктивного начала, песимізм як домінуючий настрій тощо). Коли поглиблюємо цей матеріал під час вивчення авангардних стильових течій і літератури зрілого модернізму, – актуалізуємо знання учнів про сутність формотворчого новаторства, універсальність міфологічних філософських узагальнень модерністів, вивчаємо поняття дегуманізації мистецтва, елітарного та масового мистецтва, гармонійних моделей світоустрою, розмивання жанрових і видових меж мистецтва (художній синтез) тощо. Як слушно зазначають автори вітчизняної «Теорії літератури»: «Поодинокі» модерністи й представники організованих напрямів використовують спільні прийоми, а творчість численних модерністів, які належать або ж не належать до різноманітних напрямів, характеризується спільними рисами» [23, с. 393].

Орієнтовна структура вступної оглядової лекції до теми «Література модернізму».

1. Оголошення теми, мотивація навчальної діяльності, запис плану лекції.
2. Вступне слово викладача (вчителя), що скеровує щодо мети, видів та етапів навчальної діяльності.
3. Актуалізація понять художнього стилю, стильової константи і стильової домінанти, робота з порівняльною таблицею (табл. 3.1, с. 96–97).
4. Словникова робота.

Робота над розширенням словникового запасу на заняттях із зарубіжної літератури в школі має вестися систематично: шляхом укладання кожним учнем в окремому зошиті, наприклад, починаючи з 5 класу, словника іншомовних слів або словника літературознавчих термінів (у разі, якщо немає такого типу повного сучасного видання для школярів), чи шляхом постійного звернення до довідкових джерел, принагідних пояснень на сторінках підручників, хрестоматій тощо. Учні опрацьовують нові поняття й категорії залежно від рівня складності разом з учителем у класі чи вдома, потім під час певної навчальної ситуації ці знання актуалізуються, поглиблюються, застосовуються. Способи пояснення іншомовних, незрозумілих слів і термінів [119, с. 219]:

– використання описової словникової статті (*Інтуїтивізм – філософське вчення, яке абсолютизує інтуїцію як єдино вірогідний вид пізнання; інтуїція (лат. intuitio – уважно дивлюся) – здатність безпосереднього розпізнавання істини без обґрунтування за допомогою доказів; здогад, проникливість, що ґрунтується на попередньому досвіді*) [137, с. 292];

– добір синонімів чи антонімів (*суб'єктивний – об'єктивний; ірраціональний – нелогічний, містичний, інтуїтивний*);

– пояснення етимології (походження) слова, його морфологічної будови (*індивідуалізм – від лат. individuum – неподільне; авангардизм – від фр. avant-garde – передовий загін*).

Подібні уміння і навички тлумачення нових термінів і незрозумілих слів мають бути міцними й повинні допомагати засвоїти новий матеріал. Однак, бажано не перевантажувати аудиторію під час оглядової лекції новими термінами та поняттями.

5. Визначення доби модернізму, пояснення терміну *модернізм*.

6. Стисла характеристика історичної епохи на межі XIX і XX століть.

7. Тлумачення найвпливовіших філософських учень того часу, пояснення термінів *інтуїтивізм, ірраціоналізм*.

8. Визначення етапів модернізму (рис. 3.1, с. 101).

9. Стисла характеристика провідних течій модернізму.

10. Наступний етап лекції, найважливіший, – розгляд СК і СД модернізму. Чітко сформулювавши ще раз поняття стильової константи, стильової домінанти (визначення записуються у зошит, якщо теоретико-літературна підготовка з цього питання не була проведена раніше), *характеризуємо СК, СД модернізму*. Студенти чи учні, спираючись на зміст порівняльної таблиці, продовжують самостійно укладати конспект лекції (*Див. Розділ 3, с. 95–112*).

Прийоми активізації навчальної діяльності під час лекції:

– *використання ілюстративного матеріалу*. Це може бути демонстрація динаміки смислового навантаження, структури й форми портрета в літературі та малярстві реалізму й модернізму. Скажімо, портрет Гобсека (за однойменною повістю О. Бальзака) – об'єктивний деталізований реалістичний опис зовнішності персонажа, який допомагає читачеві глибше зрозуміти його психологію й характер. Імпресіоністичний портрет (за «Паном» Кнута Гамсуна) – суб'єктивні фрагментарні враження головного героя, які відбивають його внутрішній стан, але не дають повний послідовний опис героїні: перефарбована піджачина, вуаль, дитина, школярка 15–16 років, «на довгих засмаглих руках у неї немає рукавичок». Ще суб'єктивнішим, асоціативним є портрет у вірші російського поета-футуриста В. Хлебнікова:

*Бобэоби пелись губы,
Вээоми пелись взоры,
Пиээо пелись брови,
Лиээеъ пелся облик,
Гзи-гзи-гзээ пелась цепь.
Так на холсте каких-то соответствий
Вне протяжения жило Лицо.*

Можна використати для порівняння портрет жінки, виконаний у класичній, реалістичній манері і, наприклад, кубістську картину П. Пікассо «Дама з віялом» (1909). Очевидним є те, що художники ставлять різні

завдання у своїх творах: реаліст відтворює всі нюанси жіночої краси відповідно до оригіналу; модерніст, кубіст зображує жіночу постать вуглуватою, різко окресленою, жорсткою, малопривабливою. Жінка – найпопулярніший, естетизований предмет класичного живопису. П. Пікассо свідомо спотворює його для того, щоб передати потворність і жорстокість світу. Портрет жінки в Пікассо – це образ світу й людини в ньому, а не портрет конкретного персонажа.

Деякі тези щодо модернізму можна увиразнити порівнянням опису почуттів закоханих у Стендаля (логічні внутрішні монологи Сореля, пані де Реналь) і почуттів ліричного героя Джойса («Джакомо Джойс») чи Г. Аполлінера («Пісня нелюбого»), що змальовані фрагментарно, в асоціативних образах. Або порівняти строфічну силабо-тонічну емоційно-логічну форму вірша О. Некрасова, Т. Шевченка чи П.-Ж. Беранже й вірші Г. Аполлінера («Зарізана голубка й водограй»), В. Маяковського («А ви змогли б?...»). При чому, дати не лише текст, а й зоровий образ цих віршів. Можна запропонувати прослухати фрагменти класичної музики й модерні гармонії Р. Вагнера, К. Дебюссі, А. Шнітке та ін. Порівняння різних видів мистецтв допоможе глибше осягнути новаторство модерністів. Цей етап вступної лекції дає надзвичайно багатий простір для творчості.

– *бесіда* під час лекції на певному її етапі (під час пояснення концепції світу і буття людини в ньому в літературі модернізму актуалізуємо знання щодо проблематики творів письменників-реалістів; актуалізуємо попередньо набуті знання про значення певного терміна (*бесіда репродуктивного характеру*); *евристична бесіда*, блиц-аналіз певного твору (частіше вірша, наприклад, верлібру А. Рембо чи музикальної мініатюри П. Верлена) чи фрагменту твору (есе Д. Джойса) щодо новаторського характеру його форми (після загальної характеристики системи художніх засобів літератури модернізму);

– *створення та вирішення проблемної ситуації*. (Наприклад, перед прочитанням вірша Ш. Бодлера «Альбатрос» для пояснення ролі поета у

модерній концепції мистецтва ставимо таке запитання: Чи відрізняються позиції поета-символіста й поета-реаліста щодо призначення поезії, мистецтва? Для увиразнення світогляду ранніх модерністів й авангардистів читаємо один із віршів В. Маяковського («А ви змогли б?...») і вирішуємо таке питання: Чи можемо вважати ліричного героя цього твору абсолютним песимістом?)

– *риторичні запитання (активізація, привернення уваги до певної теми, проблеми)*. (Чи всі знахідки модерністів у царині форми мали продуктивний, прогресивний характер? Як ми розуміємо поняття «співтворчість читача», «інтелектуальне, елітарне мистецтво»?)

– *коментоване читання фрагментів художніх текстів, висловлювань філософів, істориків літератури;*

– *підсумкове, заключне слово* (перелік найважливіших висновків, тез і термінів до теми).

Коли продуктивно відпрацьовано теоретичні основи модернізму (стильові константи, стильова домінанта) і на яскравих прикладах схарактеризовано їхню суть, названо провідні течії, імена, твори, тоді значно полегшеними будуть наступні етапи вивчення літератури модернізму, зокрема вивчення символізму, імпресіонізму, експресіонізму, футуризму тощо, усвідомлення своєрідності стилю певного письменника-модерніста, тлумачення творів О. Блока, І. Буніна, П. Целана, М. Фріша та ін.

Розгляду окремих **стильових течій** теж мають передувати *вступні заняття (оглядові лекції)*, на яких будуть визначені СК і СД того чи іншого явища літератури модернізму. Наприклад: *стильові константи і стильова домінанта символізму*. Структура таких лекцій («Поезія французького символізму») подібна до побудови лекції за темою «Література модернізму». Оскільки символізм – одна з перших стильових течій раннього модернізму, що вивчається, варто назвати й пояснити СК і СД, ілюструючи тези лекції прикладами з віршів Ш. Бодлера, А. Рембо, П. Верлена, С. Малларме, вивчення яких передбачено програмою. Один із віршів виразно читається в

аудиторії, здійснений на лекційному занятті структурно-стильового аналізу твору формує у студентів і учнів певні уміння і навички такого виду аналізу (наприклад, аналіз вірша Ш. Бодлера «Падло»).

Є течії (насамперед, авангардистські), особливості стилю яких чітко сформульовано в маніфестах, які виразно проступають у текстах представників певного об'єднання. Тоді вступне заняття може бути побудовано за *принципом інтерактиву*, а розгляд і дослідження текстів – у вигляді *евристичної бесіди*. Вивчення *футуристичного мистецтва*, на наше переконання, може бути побудовано саме в такий спосіб. До розгляду цієї теми студенти й учні вже мають досвід вивчення модерністської літератури. Виконуючи випереджувальне завдання, вони з'ясовують тлумачення термінів *футуризм, неологізм, верлібр, тонічне віршування* тощо, знайомляться зі змістом Маніфестів італійських футуристів, «Ляпасом суспільному смакові» російських поетів, деклараціями українських футуристів. На занятті в бесіді визначаються провідні характеристики цього мистецтва, порівнюються деякі аспекти. Потім іде аналітичний розгляд футуристичної поезії (за програмою – це вірші В. Маяковського, які варто читати мовою оригіналу, що надзвичайно важливо для вивчення модерної поезії). Практичне дослідження й допоможе остаточно уявити зміст, характер і доцільність новаторських зрушень футуристів у царині поезії, визначити самостійно стильові константи і стильову домінанту футуризму.

На наступному етапі після *виразного читання* віршів В. Маяковського шляхом *спостереження над текстом*, у *бесіді* студенти чи учні зможуть вже *самостійно дослідити індивідуальний стиль* поета-футуриста. Якщо вони знають і свідомо застосовують терміни *художній стиль (С), стильові константи (СК), стильова домінанта (СД)*, мають навички розгляду філософського наповнення модерністських творів шляхом тлумачення їх СК і СД (на прикладі віршів поетів-символістів), тоді під час вивчення авангардної поезії, яку читають мовою оригіналу (вірші В. Маяковського) та ілюструють схожими за стилем прикладами з творчості українського поета В. Семенка,

можна запропонувати самостійно визначити СК і СД індивідуальної творчої манери В. Маяковського.

Вивчення індивідуального стилю письменника також може бути проведено у формі *семінару* (Див. заняття за твором М. Пруста). Семінар з літератури – групова форма навчального заняття, яка активізує діалог, партнерські стосунки між суб'єктом і об'єктом літературної освіти, формує належний рівень знань, умінь і навичок, якість літературної компетенції відповідно до змісту навчального матеріалу під час самостійної колективно-групової комунікації, читацької діяльності. Семінар як форма навчання тісно пов'язаний з лекційними заняттями: на семінарах поглиблено опрацьовуються порушені на лекціях теоретичні питання певної теми (стильові константи модернізму), під новим кутом зору на конкретному матеріалі (наприклад, література «потoku свідомості», особливості індивідуального стилю М. Пруста), осмислюється місце модернізму в літературно-мистецькому просторі, систематизуються та узагальнюються теоретичні знання, формуються навички самостійного аналізу та інтерпретації художнього тексту. Ця форма заняття сприяє розвитку й культурі діалогічного, полілогічного мовлення, дискусії засобами літературного матеріалу. Теоретична частина на семінарі переважає і складає 60–70 % навчального часу [169, с. 40].

На початку заняття формулюється тема навчального семінару, визначається його мета. Розробляється система попередніх завдань для окремих учнів (студентів), груп учнів та учнів класу загалом. Визначається проблемне питання, на вирішення якого працюють усі завдання. За запитаннями семінару готуються *довідачі*, з ними деякі аспекти обговорюють після виступу попередньо визначені *опоненти*, потім до обговорення, короткої дискусії залучається *вся аудиторія*. Підсумок за кожним завданням семінару, після кожної навчальної ситуації підводить *викладач*. Упродовж роботи на семінарі укладається *конспект*. Складні теоретичні запитання викладач допомагає готувати, рекомендує літературу,

попередньо знайомиться з текстом доповіді чи виступу, контролює добір ілюстративного, цитованого матеріалу, разом з доповідачами продумує логіку викладу теми. Провідний *метод роботи* в даному разі – самостійна дослідницька робота. *Прийоми навчання*: робота з довідковою, літературознавчою джерельною базою, самостійне читання художнього твору, спостереження над текстом, вивчення біографії письменника, робота зі статтею підручника, узагальнення певних знань, формулювання висновків, написання рефератів, укладання плану, конспекту статті, підготовка виступу до семінару та ін.

Ще раз наголосимо: є письменники, індивідуальний стиль яких студенти й учні, маючи певну підготовку і навички, дійсно можуть схарактеризувати самостійно «під час спостереження за текстом, у процесі чи у результаті його літературознавчого аналізу». А є митці, складний модерний стиль яких складно осягнути самостійно (Д. Джойс, Г. Аполлінер, Е. Йонеско). Варто відчувати рівень складності тексту і ступінь підготовленості аудиторії до його сприймання, аналізу й варіювати види навчальної діяльності. Будь-який художній текст потребує фахового підходу, схематизм і догматизм тут неприпустимі. На цьому наголошують і досвідчені вчені-методисти, Є. Пасічник зокрема: «Система запитань і завдань диктується особливістю того чи іншого художнього твору, своєрідністю сприймання його дітьми» [119, с. 224].

Від класичних *вступних занять*, пов'язаних із вивченням творчості певного письменника, **монографічні лекції**, які передбачають наступний структурно-стильовий аналіз конкретного художнього твору цього письменника чи поета, відрізняються тим, що в біографічному нарисі увага акцентується на *чинниках, що вплинули на формування новаторської естетики письменника*. А під час характеристики його творчості тією чи іншою мірою *характеризуються стильові константи і стильова домінанта індивідуального стилю митця*.

Модернізм – новаторське мистецтво – залучає часом до стильової палітри того чи іншого митця такі художні засоби, які не мають аналогів чи складні за своєю структурою (епіфанії Д. Джойса, орфізм Г. Аполлінера тощо). Письменник, автор модерністського твору, вносить у свої твори те, «що йде від особистості митця, його конгнітивності й психології, духовного й душевного складу та досвіду, і те, що йде від епохи та її культури, від суспільного й культурного середовища, до якого він належить і речником яких виступає... Автор є [...] виразником реакцій суспільства чи певних його прошарків на виклики життя, їх умонастроїв і прагнень, структур свідомості й ментально-емоційних комплексів, яким він дає оформлене художнє вираження» [102, с. 270].

У біографічному нарисі перед вивченням, наприклад, творчості М. Пруста бажано зацентувати увагу на таких питаннях: родинна атмосфера; якість освіти, ранні літературні інтереси, мистецьке коло спілкування; вплив А. Бергсона на світогляд М. Пруста, полеміка із Ш. Сент-Бьовом щодо переважаючих чинників творчості митця; стиль життя, зумовлений хворобою; основні твори, вплив творчої манери М. Пруста на стиль світової літератури ХХ століття; переклад романної епопеї «У пошуках утраченого часу» українською мовою.

Щодо монографічної лекції про творчість Д. Джойса, наприклад, то у визначенні СК (СД) творчої манери ірландського письменника-модерніста бажано виходити зі ступеня його новаторства стосовно засобів художньої виразності. Важливим аспектом цього питання є також впливи Джойса на художній стиль письменників наступних поколінь (і не лише Італо Звево, який свідомо наслідував Д. Джойса, а й О. Забужко, Ю. Андруховича, Т. Крижанівської та ін.) (*Див. Розділ 3, с.131–140*) Логічність, структурованість викладу, ретельно дібраний ілюстративний матеріал, «непрямі джерела» [165, с. 27] (цитати з творів, інтерв'ю, фрагменти віршів тощо) допоможуть налаштуватися на сприймання творів і своєрідної поетики Д. Джойса.

До текстуального вивчення шкільні програми пропонують або фрагмент із роману «Улісс», або есе «Джакомо Джойс», або рекомендують розглядати творчість Д. Джойса лише в оглядовій лекції. Оскільки Д. Джойс – дійсно один із «батьків» модернізму [64, с. 533], його стиль учні обов'язково повинні вивчати на прикладі певного тексту. Таким твором у школі має бути, на наше переконання, ліричне есе «Джакомо Джойс», оскільки це завершений текст, у якому виразно виявляються стильові константи індивідуальної творчої манери Д. Джойса. («Улісс», за Д. Віконською, – «нелегка лектура» [14] навіть для фахівців, а для учнів тим більше. Вивчення фрагменту з роману не сформує належним чином навички і вміння аналізу твору у стилі «потoku свідомості»). Крім того, головна тема твору – тема кохання, логічно вписує цей текст у ланцюжок творів Кнута Гамсуна, М. Пруста й Ф. Кафки, де проблема кохання вирішується інакше або не постає зовсім (у новелі Ф. Кафки «Перевтілення»). Сприймання письменником-імпресіоністом, письменником-експресіоністом, представниками літератури «потoku свідомості» найвищої цінності людських взаємин – кохання – увиразнює світогляд цих письменників, їхнє бачення логіки буття і людини в ньому. Такий порівняльний аналіз поглибить знання про модерністське світовідчуття, а елементи внутрішньопредметних зв'язків, систематизації та узагальнення навчального матеріалу сприятимуть ґрунтовності їх.

Іноді певні СК чи СД індивідуального стилю не слід називати, варто під час розгляду тексту запропонувати визначити деякі СК чи переважаючий художній принцип організації твору (СД) самостійно. Скажімо, аналіз творів Ш. Бодлера приводить до думки про те, що контрастність, антитеза, двоплановість є домінуючим структуротворчим принципом у віршах цього поета. А досвід вивчення творчості П. Верлена показує, що музикальність як особлива, переважаюча характеристика його віршів відчувається аудиторією безпосередньо (особливо тоді, коли кілька поезій французького поета вдається прочитати мовою оригіналу). Тобто, вступні оглядові й монографічні лекції за умови наступного структурно-стильового аналізу художнього тексту дають

змогу створити *проблемну ситуацію*, спонукають до самостійної творчої роботи в царині естетики й поезики модернізму.

Однак, варто пам'ятати, що структурно-стильовий аналіз ставить за мету, вчить і скеровує бачити крізь стильову своєрідність світогляд письменника, проблемно-тематичне наповнення його творів. Визначення СК і СД – це шлях до авторської концепції твору, тобто алгоритм цього процесу такий: *стиль (СК, СД) → проблемно-тематичний аналіз (а не проблемно-тематичний аналіз → стиль (СК, СД)*. Підхід до тексту як явища певного стилю за Д. Чижевським має таку саму логіку: 1. Мова. 2. Засоби мистецького оформлення. 3. Загальні місця. 4. Зміст (композиція, тема, сюжет, мотиви). 5. Гатунки (жанри). 6. Ідейний зміст твору, його «вища інтерпретація». «Тільки з'ясувавши формальний бік і зміст твору та розкривши його ідейний зміст, ми можемо перейти до того, щоб указати творові та авторові певне місце в історичному процесі розвитку літератури. Це і є мета «синтетичного» осмислення літературного розвитку» [165, с. 22–27], – підсумовує вчений.

Наступний важливий етап у підготовці до сприймання й аналізу художнього твору – **ознайомлення з текстом**. Залежно від складності форми художнього твору, його обсягу, аналіз може ґрунтуватися на попередньому домашньому самостійному читанні твору чи його фрагменту або на читанні в аудиторії. Читання тексту – це умова й перший етап його безпосереднього вивчення. Читання твору вдома не варто переобтяжувати великою кількістю завдань, аби не послабити емоційного сприймання твору [119, с. 215]. Важливим є і такий аспект у роботі з творами письменників-модерністів: попереднє самостійне знайомство із текстом твору («список на літо»). Є автори, твори яких можна рекомендувати до самостійного прочитання (Кнут Гамсун, Ф. Кафка, Г. Г. Маркес, І. Бунін, М. Булгаков). А є тексти, знайомство з якими ліпше почати в аудиторії (поезія символістів, футуристів, сюрреалістів), або лише після вступного заняття до теми (есе Д. Джойса у стилі «потoku свідомості», п'єси Е. Йонеско, С. Беккета («театру абсурду») тощо).

Виразне читання є одним із прийомів ознайомлення з текстом. Його доцільно застосовувати при першому знайомстві з поезією модернізму, віршами символістів, футуристів, сюрреалістів. Особлива поетика цих творів потребує виразного читання викладачем (учителем) або прослуховування запису акторського чи авторського виконання.

Коментованого читання викладачем (учителем) потребують твори епатажного характеру («Падло» Ш. Бодлера), нетрадиційної побудови (верлібр, вірші у прозі, есе), твори, наповнені алюзіями чи ремінісценціями, незрозумілими для учня («Джакомо Джойс» Д. Джойса). І хоча в пору ранньої юності учень 10–11 класу, як зазначає Г. Токмань, «здатен зрозуміти авангардистів з їх експериментаторством і епатажем» [297, с. 43], варто під час виразного чи коментованого читання пояснити епатаж як спосіб привернути увагу до проблеми, до змісту твору, а не як самоціль авангардної поезії. Також коментарів потребують деякі історичні чи географічні аспекти, культурологічний контекст. У такий спосіб учні навчаються бути уважними до виносков у текстах, пояснення яких у модерністських творах поглиблює асоціативне поле певного образу. (Наприклад: «Нора!..» в есе Д. Джойса «Джакомо Джойс»: ім'я дружини письменника, Нори Барнакль, та ім'я героїні п'єси «Ляльковий дім» Нори Хельмер улюбленого автора Д. Джойса – Г. Ібсена. Згадує ліричний герой це ім'я тоді, коли сподівається на рішучий вчинок, вибір своєї коханої і водночас потерпає від докорів сумління через несподіване кохання).

Читання в особах «дає належний ефект, коли учні вже збагнули характери персонажів, ідею твору, оскільки потребує проникнення в образ, своєрідного перевтілення» [119, с. 219]. За цієї умови діалоги Глана й Едварди (за романом Гамсуна «Пан») чи Жана і Беранже (за п'єсою Е. Йонеско «Носороги») доцільно читати на підсумкових етапах вивчення творів, коли учні з'ясували ціннісні орієнтири та особливості характеру персонажів.

Читання напам'ять є також одним із способів розвитку інтересу до творчості письменника чи поета. Читання напам'ять віршів за вибором чи на

вечорі, наприклад, модерної поезії (така форма підсумкового заняття цілком виправдана) навчає відчувати, слухати й відтворювати красу мистецтва слова, поглиблює знання про творчість певного автора.

Урахування важливих методичних аспектів на підготовчому етапі забезпечить якісний рівень проведення структурно-стильового аналізу художнього тексту.

2.2. Методи, прийоми і форми навчальної діяльності під час структурно-стильового аналізу художнього тексту

Структурно-стильовий аналіз починаємо після ретельної підготовки. Найдоцільніші *методи і прийоми навчання на цьому етапі – бесіда евристичного характеру, спостереження над текстом.*

Форма такого навчального заняття – це власне практичне заняття, під час якого вся навчальна діяльність спрямована на детальне осягнення й усвідомлення теоретичного матеріалу, окремого аспекту чи питання через практичну умотивовану самостійну аналітико-синтетичну читацьку діяльність. «Таке заняття передбачає формування читацьких умінь і навичок практичного застосування теоретико-літературних знань шляхом індивідуального виконання системи чітко сформульованих літературно-мистецьких, комунікативно-виконавських пізнавально-читацьких завдань, представлення творчо пошукової роботи...» [169, с. 44] Теоретична частина літературної освіти поступається на цих заняттях формуванню на практиці умінь і навичок структурно-стильового розгляду художнього тексту. Є. Пасічник конкретизує завдання такого заняття: «...Треба зосередити увагу на тому, що є найголовнішим у художній палітрі митців, чому підпорядковуватимуться всі види роботи над стилем твору, тобто простежити улюблені теми і проблеми письменника, їх новаторський характер, найулюбленіші жанри, особливості мови, принципи побудови творів, способи творення образів тощо» [119, с. 286].

Орієнтовна структура заняття зі структурно-стильового аналізу художнього тексту.

1. Вступне слово. Формулюється тема й мета заняття, аудиторія скеровується щодо етапів і видів навчальної діяльності, визначається «кут зору» [119, с. 286], під яким буде проходити вивчення тексту. Наприклад:

На попередньому занятті ми з вами познайомилися з імпресіонізмом як стильовою течією раннього модернізму, визначили його СК, СД, розглянули кілька імпресіоністичних полотен. Також схарактеризували творчість Кнута Гамсуна, СК, СД індивідуального стилю письменника на прикладі романів «Голод», «Містерії», «Вікторія», «Пан» (період імпресіоністичного письма норвезького митця). Дома ви прочитали роман «Пан».

Нині маємо з'ясувати провідну тему цього твору, його зміст, образну систему й проблематику. Пам'ятаючи, що це імпресіоністичний текст, ми будемо аналізувати його з урахуванням стильової своєрідності. Для цього спершу визначимо СК, СД твору, схарактеризуємо їх, добираючи приклади з тексту. У подальшій роботі з'ясуємо, яким чином специфіка імпресіоністичного світосприймання впливає на тему, зміст, сюжет, образну систему, композицію, поетику, проблематику твору. Більшу увагу в цій роботі приділимо характеристиці головних героїв твору.

2. З'ясування першого враження від прочитаного. Формулюються кілька запитань, які допомагають визначити тему, хронотоп, головних персонажів художнього тексту, з'ясувати на сугестивно-емоційному рівні проблематику та своєрідність стилю твору. Наприклад:

– Про що йдеться в романі Кнута Гамсуна «Пан»? Які персонажі є головними героями цього твору? Як ви розумієте назву твору? *(У творі змальовано почуття закоханих, Едварди й Глана, почуття, що не піддаються ніякій логіці, почуття мінливі, глибокі, пристрасні, суперечливі, природні, навіть первісні (не випадково в назву роману автор ставить ім'я язичницького божества Пана, яке асоціюється з природою, неподоланною любовною пристрасстю, плодоріддям, передчуттям трагічних подій).*

– Де відбуваються події, описані в романі? Опис подій чіткий, послідовний чи має інший характер? Які ще особливості цього тексту ви можете назвати? (*Місце дії – північне норвезьке селище Сірілунн, узбережжя моря, ліс, шхери тощо. Опис подій непослідовний, нелогічний, але повний, бо детально прописуються почуття й емоції героїв. У творі багато описів природи. Стосунки героїв дивні: вони наче й люблять один одного, але ніяк не можуть домовитися. Немає розгорнутих портретних характеристик героїв, водночас багато деталей, які є значущими у змалюванні характеру того чи іншого героя*).

3. Визначення СК (СД) твору за допомогою *орієнтовних запитань*. На цьому етапі аудиторії пропонується самостійно визначити СК (СД) твору, довести це твердження цитуванням чи переказом певного фрагменту тексту. Якщо відповіді неповні, неточні чи студентам (учням) узагалі складно й не вдається сформулювати відповідь на це запитання, тоді ставляться додаткові завдання, які допомагають визначити СК твору. Наприклад (за оповіданням І. Буніна «Легке дихання»):

– Чи можете ви відзначити певну особливість у побудові оповіді про Олю? (*Непослідовність, нелогічність викладу: спершу йдеться про хрест на її могилі, потім про її навчання, далі – про постріл козачого офіцера...*)

– Чи є розповідь про життєвий шлях Олі повною? (*Ні, це уривки, фрагменти з її життя, враження людей, що її знали*).

– Можемо ми гіпотетично стверджувати, що композиція оповідання суголосна характеру й поведінці його головної героїні? Давайте розглянемо композицію твору детальніше.

– Якщо ми називаємо цей твір імпресіоністичним, то які засоби подібного мистецтва допомогли б нам глибше зрозуміти головну героїню твору? (*Кольорова гама. Її можна дослідити за текстом і спробувати зобразити*).

Досліджуючи у подальшій роботі характер композиції та символіку кольору як стильові константи цього імпресіоністичного твору, ми визначаємо його проблематику й головну думку.

Бесіда супроводжується *спостереженням над текстом, вибіркоvim, коментованим читанням*.

Орієнтовні запитання допомагають зосередитися на основному в стильовій палітрі письменника й підпорядкувати всю наступну навчальну діяльність детальнішому розгляду тих чи інших СК (СД) твору (рис. 2.1):

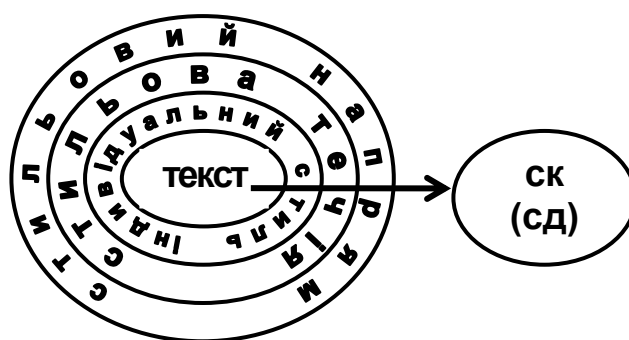


Рис. 2.1. Визначення СК (СД) твору за допомогою орієнтовних запитань.

Попередні вступні заняття (*оглядові лекції*, де схарактеризовані СК, СД модернізму, імпресіонізму; *монографічні лекції*, в яких пояснюються СК, СД індивідуального стилю К. Гамсуна, І. Буніна), самостійно прочитані тексти роману, оповідання допомагають відчутти своєрідність стилю й визначити СК, СД твору. Далі окреслюється зміст наступної навчальної роботи: залежно від складності матеріалу, часу, відведеного на вивчення твору, рівня сформованості знань, умінь і навичок аналізу твору із застосуванням СК, СД як одиниць аналізу, розглядаються дві-три стильові константи (СК) (характер композиції і символіка кольору за оповіданням І. Буніна «Легке дихання») чи стильова домінанта (СД) (домінування природи на всіх рівнях тексту в романі Кнута Гамсуна «Пан») для з'ясування авторської концепції твору. Адже, як зазначав Є. Маймін, думка художника може бути досягнута не лише шляхом усебічного аналізу його твору, але й через особливу його метафору, портретні характеристики, принципи композиції тощо [92].

4. Увиразнення своєрідності та смислової ролі СК, СД твору, аналітичний розгляд їх. Система аналітичних запитань і завдань сприяє поглибленню знань про певні СК, СД твору, що вивчається, дає змогу формувати в процесі розгляду їх уміння і навички виявлення й тлумачення смислотворчої функції засобів художньої виразності залежно від стилю (рис. 2.2):

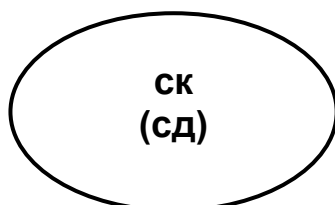


Рис. 2.2. Увиразнення своєрідності та смислової ролі СК, СД твору.

Прийоми навчальної діяльності: актуалізація опорних знань із теорії літератури, спостереження над текстом (порівняння пейзажів, портретів, інтер'єрів у реалістичних та імпресіоністичних творах, літературі «потому свідомості»; тлумачення алюзій, ремінісценцій; спостереження над «задиханим» ритмом тексту («Джакомо Джойс» Д. Джойса), символікою кольору тощо); інтерактивні прийоми навчання («мозковий штурм», «коло думок»); укладання таблиць, схем; відтворення фрагментів тексту засобами суміжних мистецтв; порівняння оригіналу твору з варіантами перекладів тощо.

Розгорнутий аналіз стильових констант (СК) художнього твору представлений у методичних розробках уроків за оповіданням І. Буніна «Легке дихання» (див. с. 156–166 посібника): учні ретельно, використовуючи схеми, таблиці, укладені ученим-психологом Л. Виготським, який детально аналізував у своїх студіях цей твір, розглядають «пошматовану» композицію та кольорову гаму тексту, застосовуючи прийом творення імпресіоністичного полотна; за есе Д. Джойса «Джакомо Джойс» (див. с. 198–208): школярі аналізують фрагментарну композицію і символіку кольору художнього тексту. На прикладі уроку за романом Кнута Гамсуна «Пан» (див. с. 147–156)

показано, як будується робота з поглибленого аналізу стильової домінанти (СД) твору – домінування образу природи на всіх рівнях художнього тексту.

Поглиблений аналітичний розгляд стильових констант, стильової домінанти твору навчає вдумливо спілкуватися з текстом, не спрощувати й не схематизувати його смисли. На прикладі розгорнутого, детального розгляду композиції твору із застосуванням схем і коментарів ученого-психолога учні відчувають, які можливості глибокої психологічної характеристики головної героїні надає творча, нетрадиційна побудова тексту. Учні вчаться відчувати й розуміти натяки, відшукувати смисли не в прямих висловлюваннях, резюме, оцінках автора, а на рівні підтексту. Досліджуючи кольорову гаму оповідання І. Буніна, есе Д. Джойса, роль природи у романі Кнута Гамсуна «Пан», школярі переконуються також у можливості використання засобів малярства, пейзажів для увиразнення авторської концепції літературного твору. «Делікатна» структура тексту спонукає м'яко й обережно робити висновки зі своїх спостережень. Цілком припустимо, що хтось із учнів отакий принцип усебічного розгляду, уваги, неупередженості, толерантності щодо висновків візьме за життєве переконання. У пору ранньої юності нестандартний підхід до тексту має іноді вагомий опосередкований виховний вплив, аніж категоричні критичні висловлювання, заборони чи осуд. Головний підсумок такої роботи: учні навчаються бачити в тексті не лише сюжетні ходи, контрастні образи, чітко сформульовані думки чи виразно передані емоції; учні вчаться відчувати, прочитувати, розуміти, тлумачити напівтони, натяки, асоціації; таким чином формуються навички уважного розгляду тонких мистецьких структур.

Детальний аналіз естетичного сприймання твору поглиблює його розуміння, але не зводить враження до однієї тези. За умови такого розгляду збільшується розмаїття і складність вражень і думок, котрі викликає твір мистецтва слова [92].

5. Співвіднесення СК, СД зі структурними складовими тексту.

Система синтезуючих запитань і завдань. Шляхом співвіднесення СК, СД зі

структурними складовими твору з'ясовуємо авторську позицію, концепцію щодо порушуваних у творі проблем.

Синтетичні узагальнення – це не повна характеристика теми, ідеї, змісту, образної системи, композиції, поетики, жанру твору, а розв'язання певної проблеми, що увиразнює, розкриває ідею твору. Студенти (учні) мають звести кілька понять, пов'язаних зі своєрідністю стилю твору, і за їхньою допомогою визначити: яким бачить свого героя автор, що найбільше хвилює автора, яка думка закладена в зміст цього твору тощо. Тобто, на етапі синтетичних узагальнень визначається авторська концепція твору щодо найважливіших проблем і питань. Сильові константи чи стильові домінанти можуть співвідноситися чи з одним структурним елементом тексту (образною системою), чи з кількома (образною системою, жанром, сюжетом), чи з усіма його складовими (залежно від обсягу й складності тексту, кількості навчального часу та рівня підготовленості аудиторії).

Наприклад, розгляд роману Кнута Гамсуна «Пан» переконує в тому, що стильовою домінантою (СД) твору є домінування природи на всіх рівнях тексту: як простору, часу, образа-персонажу, першопричини (мотиву) вчинків головного героя, основи сюжету, художнього засобу. З'ясувавши стильову своєрідність твору, можна легко відповісти на запитання, пов'язані з проблемно-тематичним змістом твору:

– Яка риса характеру Глана є визначальною? (*Природність у повному розумінні цього слова...*) Що є головним чинником поведінки Едварди? Чи кохали одне одного Глан і Едварда? Чому не стали щасливою парою?

Головний метод навчання на цьому етапі роботи – *бесіда* – передбачає наступні прийоми навчальної діяльності: *створення і вирішення проблемної ситуації*, наприклад, на етапі синтетичної роботи над оповіданням І. Буніна.

– Переповідаючи історію Олі Мещерської у свій спосіб, переставляючи трагічний фінал на початок оповідання, якої мети хотів досягнути І. Бунін? (*Він зосередив читача не на факті смерті Олі, а на її характері, поведінці. «Психологічна напруга» (spanning) читача концентрується не на емоції*

страждання, співчуття, осуду, а на аналітичній зосередженості, на бажанні зрозуміти й пояснити поведінку Олі. Л. Виготський цей ефект називає «законом знищення змісту формою» [20, с. 214, 215]).

– Які ще є в оповіданні докази того, що І. Бунін «гасить» емоцію, а піднімає роль натяку за рахунок структури епізоду, фрази, речення? (*Опис близькості з Малютіним, розмова про це з начальницею, повідомлення про те, що Олю застрелили. Ключові слова у цих фрагментах тексту розміщені не на початку епізоду, фрази чи речення, вони губляться серед інших слів і втрачають експресивну силу*).

– Яке ж завдання ставить перед собою автор? (*Не описати подію, не засудити героїню, а допомогти читачеві відчутти її характер, її «легке дихання» і спробувати крізь ці натяки зрозуміти й Олю, й автора*).

Укладання схем, таблиць. Наприклад, у таблиці-схемі за есе Д. Джойса «Джакомо Джойс» поєднуємо композиційні елементи сюжету й кольори (табл. 3.9), які увиразнюють основні етапи розвитку почуття кохання Джакомо та «діви єрусалимської». Колективна робота над укладанням таблиці допомагає зробити узагальнюючі висновки про характер сюжету твору, головну тему есе, увиразнити сприймання творчою людиною, Митцем трагічного фіналу історії кохання. Укладання подібної таблиці за сюжетом вставної повісті «Сваннове кохання» М. Пруста ілюструємо колоритними фразами перекладу Анатолія Перепаді (табл. 3.7). Ця робота так само сприяє увиразненню впливу суб'єктивних, у даному разі естетичних, духовних чинників, на глибину почуття кохання, пояснює філософію релятивності, притаманну роману М. Пруста «У пошуках утраченого часу» в цілому.

Зіставлення різних точок зору щодо певної проблеми. Наприклад, порівняйте образ Сванна (М. Пруст, «Сваннове кохання») з героєм відомого Вам твору Кнута Гамсуна «Пан» Томасом Гланом. Що між ними спільного й чим вони різняться?

Спільним є те, що основною цінністю свого життя вони вважають кохання. Але в проявах цього почуття вони різні. Глан – дитя природи, його

почуття первісне, асоційоване з язичницьким образом Пана. Він може бути грубим у спілкуванні, робити боляче Едварді у відповідь на її вибрики; усвідомивши, що вона шлюбна, Глан фактично добровільно йде з життя, провокує на смертельний постріл знавсінілого від ревності мисливця. Сванн – «культурний» герой, дитя цивілізації в гарному сенсі. «Хамство» він дозволяв собі лише у внутрішніх монологів після того, як «уже не ходив у нещасливцях і гіршав» (тобто, усвідомив фальш коханої жінки); вихований на Біблії, живопису, музиці, шляхетний у манерах, Сванн виявляє увагу до людей, толерантність у спілкуванні, здатність знаходити в стражданнях певний смисл. Розчарований і самотній, він має сили дати бажане Одетті, жити її благополуччям. Шляхетність і мудрість дозволяють йому бути щасливим у спогадах.

Увиразнення авторської концепції твору шляхом порівняння з творами інших видів мистецтв. Наприклад, у романі «Пан», фрагментарній замальовці душевного стану лейтенанта Глана, Кнут Гамсун передав природне прагнення людини до кохання, якому чинять перепони різне світосприймання, виховання закоханих, сама їхня жіноча та чоловіча суть, гордість. І ця неможливість абсолютного злиття Чоловіка й Жінки увиразнює мотив неподоланної самотності, людської роз'єднаності, мотив, що його відчували й зацентували митці-модерністи. Картина «Танець у місті» О. Ренуара, де в танцювальному ритмі злилися чоловічий (у чорному) й жіночий (у білому) силуети, де не виписані обличчя персонажів й акцент перенесений на спільний рух контрастних кольорів, може бути прекрасною ілюстрацією творчої манери імпресіоністів й авторської концепції роману Кнута Гамсуна «Пан».

Цей етап аналізу можна відобразити на такій схемі (рис. 2.3):



Рис. 2.3. Співвіднесення СК, СД зі структурними складовими тексту, тлумачення авторської концепції твору.

Система таких запитань навчає вирішувати складні, проблемні завдання, пов'язані з синтезом кількох понять, робити висновки, узагальнювати.

Оскільки йдеться про структурно-стильовий аналіз *перекладного* художнього тексту, вважаємо доречним щодо структури літературного твору вживати термін «*поетика*», а не «*мова*», тому що, наприклад, методист В. Голубков наголошував: варто пам'ятати, що, вивчаючи перекладний текст, під час аналізу героїв твору використовувати їхню *мовну* характеристику не можна [42, с. 442].

Категорія «*поетики*» в літературознавстві тлумачиться як «*учення про художню літературу взагалі*», або як «*частина літературознавства, яка вивчає... конкретні сегменти*» «*теорії літератури*» [88, с. 542].

Використовуючи категорію «*поетика*» у вужчому її розумінні, застосовуємо структурно-стильовий аналіз до таких найпоширеніших *сегментів* перекладного тексту, що вивчаються: *тропи* (епітети, порівняння, метафори, іронія, гіпербола, літота); *стилістичні фігури* на рівні синтаксису: словесні й фразові повтори, антитеза, оксиморон, риторичні фігури, інверсія, тавтологія, синтаксичний паралелізм, анафора, епіфора, градація. (Елементи такого аналізу представлені в методичних розробках уроків за творами Ш. Бодлера, І. Буніна, М. Пруста).

До аналізу художніх текстів, які вивчаємо *мовою оригіналу* із застосуванням варіантів перекладу, долучаємо розгляд *стилістичних фігур* фонетичного рівня на прикладі *звукових повторів* (асонансів, алітерацій, рим);

засобів словотворчого увиразнення мовлення: неологізмів, зарозумілої мови (на прикладі вивчення футуристичної поезії В. Маяковського насамперед); лексико-синонімічні засоби увиразнення мовлення – історизми, архаїзми; слова іншомовного походження; стилістично забарвлені слова (урок за есе Д. Джойса «Джакомо Джойс»).

Трансформація класичних структурних складових художнього тексту відповідно до художнього закону певного стилю так само тлумачиться як «*поетика*» (*поетика стилю*), наприклад: застосування образу-символу у поезії символістів; фрагментарність сюжету, композиції у літературі «потому свідомості»; домінування детальних пейзажів у структурі імпресіоністичного тексту тощо.

6. Підсумок. Заключне слово.

Підсумкова бесіда увиразнює головну думку твору, поглиблює певний аспект проблеми, спонукає до певних роздумів, що можуть бути реалізовані у подальшій роботі над іншими текстами чи під час самостійного виконання певних завдань. Наприклад:

1. Який висновок після прочитання твору *Кнута Гамсуна «Пан»* Ви можете зробити для себе? (*Кохання – найважливіше почуття в житті людини. Без нього життя не має сенсу. Природні почуття – це чисті, інтуїтивні, щирі почуття, їм треба довіряти*).

2. Чи відповідає образ Едварди вашому уявленню про цивілізовану, культурну людину?

3. Чи повинна людина контролювати свої почуття? Якою мірою? У яких ситуаціях?

Підсумок за есе *Д. Джойса* може бути чітко структурований відповідно до етапів роботи над текстом:

1. Як визначаємо жанр твору?

2. Сформулюйте провідну тему твору.

3. Чи можемо визначити сюжет цього твору?

4. Як можна схарактеризувати композицію есе «Джакомо Джойс»?

5. Які СК (СД) творчої манери Джеймса Джойса ви можете назвати? Яка мета використання їх?

6. Як вирішується проблема кохання ліричним героєм твору, прообразом автора?

У *заключному слові* увиразнюються результати навчальної діяльності, що наприкінці мають узагальнений і поглиблений характер. Можуть бути застосовані міжпредметні зв'язки, наприклад, після вивчення літератури імпресіонізму:

Отже, суб'єктивний кут зору допомагає авторові імпресіоністичного тексту глибоко, психологічно витончено змалювати спектр почуттів своїх героїв. Наприклад, за етюдом «Цвіт яблуні» М. Коцюбинського – це переживання батька, чоловіка, письменника, людини. Вирішити головну проблему твору – як сприйняти й пережити смерть донечки – ліричному герою допомагає усвідомлення того, що всі складові життя людини є часткою природних процесів. Людина зі своїми бажаннями, стражданнями, свідомими діями не завжди може впливати на них. Такою є філософія життя в концепції імпресіоністів.

Етапи й логіку структурно-стильового аналізу художнього тексту можемо зобразити на такій схемі (рис. 2.4):

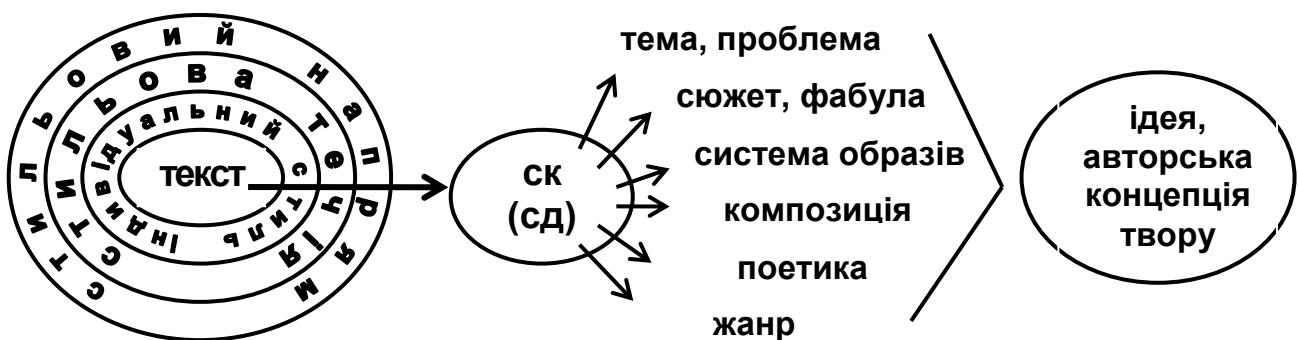


Рис. 2.4. Схема структурно-стильового аналізу художнього тексту.

Таким чином, структурно-стильовий аналіз художнього тексту – поетапний, чітко скерований і продуманий процес тлумачення головної думки чи спектру проблем твору з урахуванням стилю. Головні його складові: з'ясування первинного сприйняття змісту і стилю художнього тексту; визначення СК (СД) твору за допомогою орієнтовних запитань; увиразнення стильової своєрідності, поглиблена характеристика СК (СД) на етапі аналітичного розгляду; синтетичне співвіднесення СК (СД) і структурних складових тексту з метою визначення, максимального наближення до авторської концепції твору.

2.3. Критерії оцінювання результатів навчальної діяльності

Проблема застосування структурно-стильового аналізу до вивчення творів письменників-модерністів потребує визначення критеріїв і показників ефективності пропонованої методики. Ураховуючи необхідність формування *компетентності* під час вивчення зарубіжної літератури – здатності застосовувати набуті знання в конкретних навчальних і життєвих ситуаціях, на основі опрацьованої психолого-педагогічної та методичної літератури, загальнодержавних критеріїв оцінювання результатів навчальної діяльності з літератури, затверджених Міністерством освіти і науки України, та дидактичного принципу розкриття сутності понять «художній стиль», «стильова константа», «стильова домінанта» у тісному зв'язку з аналізом художнього твору та етапами літературного процесу, визначено критерії (*грец. Κρίτήριον – засіб судження* [137, с. 371]) оцінювання набутих знань, умінь і навичок.

В основу **критеріїв** ефективності пропонованої методики покладено ступінь засвоєння знань про художній стиль творів мистецтва слова, який виявляється у сформованих уміннях аналізувати художні тексти письменників-модерністів із застосуванням категорій «стильова константа», «стильова домінанта», а саме:

– *визначати стильові константи і стильову домінанту конкретного художнього тексту* після опрацювання необхідних теоретичних понять, вивчення стильових констант і стильової домінанти напряму (модернізму), течій (символізму, імпресіонізму, «поточку свідомості»), індивідуального стилю письменника і прочитання твору;

– *характеризувати* ідейно-тематичний зміст, образну систему, композицію, поетику чи жанр твору з урахуванням його стильової своєрідності;

– *порівнювати* окремі стильові константи (стильові домінанти) виучуваних творів та індивідуальні стилі письменників;

– *критично оцінювати* світоглядні концепції письменників-модерністів та естетичну значущість їхніх творів.

Результати експериментально-дослідного навчання за розробленою методикою, поточного і підсумкового оцінювання усних відповідей, тестових, контрольних і творчих робіт дали змогу визначити *чотири рівні засвоєння знань* щодо структурно-стильового аналізу художнього тексту (на прикладі вивчення творів письменників-модерністів).

1. До *високого рівня* відносяться роботи, у яких простежується вільне володіння літературознавчими категоріями (*художній стиль, стильова константа, стильова домінанта*), уміле застосування їх до аналізу художнього тексту; роботи, у яких демонструються знання фактів і логіки літературного процесу на межі XIX–XX ст., самостійно визначаються і порівнюються СК (СД) художнього тексту, аргументовано пояснюється стильова своєрідність твору. Зміст і форма художнього тексту характеризуються як стильова єдність; виявляються творчі здібності, здатність самостійно вирішувати нестандартні навчальні ситуації. Порівнюються індивідуальні стилі письменників, здійснюється дискусія з героями творів щодо їхніх світоглядних переконань, критично оцінюється естетична своєрідність модерністських творів.

2. *Достатній рівень*: роботи, в яких до аналізу художнього тексту

застосовуються категорії *художнього стилю*, *стильової константи*, *стильової домінанти*, виявляється достатньо знань про літературний процес на межі XIX–XX ст.; аргументовано аналізуються, порівнюються СК (СД) твору; за аналогією визначаються СК (СД) тексту, самостійно здійснюється частковий структурно-стильовий аналіз нових творів; характеризуються проблемно-змістовий, образний рівні твору, його композиція, поетика, жанр, робляться неповні узагальнення; світоглядні концепції та естетична значущість модерністських творів оцінюється без належної аргументації.

3. *Середній рівень*: роботи, в яких виявляються часткові знання з теорії та історії літератури, на репродуктивному рівні характеризуються СК (СД) художнього тексту, подається неповна характеристика проблемно-змістового наповнення твору; судження щодо світогляду героїв модерністських творів та естетичної цінності тексту висловлюються на емоційному рівні.

4. *Початковий рівень*: роботи, в яких виявляються фрагментарні, елементарні знання про СК (СД) художнього тексту, з історії літератури на межі XIX–XX ст.; переказується сюжет твору, називаються образи, жанр твору.

2.4. Орієнтовна система самостійної роботи

Важливу роль у підвищенні ефективності вивчення зарубіжної літератури, шляхом застосування структурно-стильового аналізу зокрема, має доцільно організована самостійна робота. *Самостійна робота* – це виконання низки самостійних завдань репродуктивного чи творчого характеру під безпосереднім чи непрямим керівництвом викладача [110, с. 146]. Самостійна робота сприяє розвитку вмінь і навичок працювати з різними джерелами, зіставляти літературні факти, образи, художні твори, стилі, давати їм оцінку, робити узагальнення, висновки. Усе це підвищує якість знань, «позитивно впливає на формування особистості», формує естетичні ідеали, розвиває творчі здібності. «Однак, – як слушно зазначає Н. Волошина, – зважаючи на

важливість самостійної роботи, не можна механічно збільшувати її питому вагу в процесі навчання...» [110, с. 146] Самостійна робота повинна ґрунтуватися на врахуванні ступеня підготовки студентів (учнів) до певних видів такої діяльності.

Зазвичай самостійна робота може виступати як джерело знань перед знайомством із художнім текстом; бути засобом поглибленої роботи над твором (такі види роботи описані в посібнику на етапі вступних занять та структурно-стильового аналізу художнього тексту); бути засобом закріплення, перевірки одержаних знань: наприклад, система домашніх завдань.

Пропонована *орієнтовна система домашніх завдань* має забезпечувати ґрунтовність і системність засвоєння основ літературної освіти за логікою структурно-стильового аналізу художнього твору. Мета таких видів роботи – закріпити, перевірити рівень сприймання й усвідомлення прочитаного твору після його поглибленого аналізу з урахуванням стильової своєрідності в аудиторії, спонукати до висловлювання особистих вражень та оцінок щодо проблем, порушених у творі, виявити відчуття стилю того чи іншого письменника.

Домашні завдання можуть мати *репродуктивний характер*. (За конспектом лекції та за статтею підручника доопрацювати тему «Стильові константи та стильова домінанта індивідуального стилю Д. Джойса». Під час домашнього читання есе «Джакомо Джойс» звертати увагу на стиль зображення, відзначати його особливості, пробувати застосовувати теоретично набуті знання до аналізу твору. Вивчити вірш чи уривок з твору напам'ять).

Моделювати навчальну ситуацію, відпрацьовану в аудиторії, на прикладі іншого, але подібного за стилем, твору. (Проаналізувати поезію Ш. Бодлера, П. Верлена, А. Рембо, С. Малларме, О. Блока, Г. Аполлінера чи В. Маяковського).

Узагальнювати, підсумовувати, систематизувати певні знання, уміння та навички. (Дати відповідь на запитання: як ви розумієте терміни

«бунт мас», «дегуманізація мистецтва» Ортеги-і-Гассета стосовно літератури на межі ХІХ–ХХ ст. Схарактеризувати стильові константи модернізму. Довести, що суб'єктивна складова є домінуючим засобом творення тексту в стилі модерн).

Пропонувати *зіставлення, порівняльну характеристику* певних аспектів твору. (Проаналізувати синтаксичну будову речення у творах М. Пруста і Д. Джойса, порівняти на їхньому прикладі індивідуальні стилі цих письменників. Порівняти образи героїв імпресіоністичних творів Томаса Глана й Олі Мещерської (чоловіка і жінки як природних істот). Образ жінки у сприйнятті героїв Д. Джойса і М. Пруста (порівняльний аналіз). Чи є різниця у розумінні почуття кохання героями Кнута Гамсуна (Томас Глан), М. Пруста (Сванн) і Д. Джойса (Джакомо). Порівняти зображення морської стихії у романтичній поезії та вірші А. Рембо «Марина»).

Домашні завдання *творчого характеру* дають змогу студентам (учням) продемонструвати у власних творах, як вони зрозуміли, відчули імпресіонізм чи сюрреалізм як стиль, як засвоїли особливості структури верлібру тощо. Можна спробувати створити неологізми для означення певних явищ сучасної культури чи політики, портрет мами, подруги, першої вчительки, автопортрет в імпресіоністичній манері; написати есе у стилі «потоків свідомості» чи власну поезію-верлібр на запропоновану тему.

Виконання *різного виду творчих робіт* формує знання про певний художній стиль, уміння і навички застосовувати ці знання в різних навчальних ситуаціях, наприклад:

Портрет мами (в імпресіоністичній манері)

Нині, як часто буває восени, ллє дощ. Його журкіт розливається й гуркоче по всій квартирі.

Заговорив замок у дверях – прийшла мама. Я зустрічаю її, беру з утомлених рук сумку й бачу лагідну посмішку на вологому від дощу обличчі. Засмагла шкіра й на диво ясні блакитні очі, втомлені руки й змокрілий світлий одяг, – все це тепло пахне мамою. Хустина з ніжним ароматом дорогих

парфумів м'яко біліє на волоссі теплого каштанового кольору. Декілька лагідних, тихих слів – і мене огортає спокій. Скине одяг, шовкову легеньку хустинку й черевики, піде на кухню – й аромат свіжоспеченого пирога або іншої страви заповнить квартиру. З-під теплих маминих рук виходять справжні кулінарні дива.

Ось і дощ закінчився. Ми з мамою виходимо на балкон, бачимо – нічне небо розсипало свої блискучі діаманти. Десь далеко муркоче грім, але завтра буде погожий день... Нехай тепле і лагідне сонце, як мамина посмішка, зігріє землю.

Віра Б.

Творча робота показує засвоєння своєрідності імпресіоністичної манери зображення: застосування в описі стишених звукових, кольорових, запахових вражень і відчуттів для навіювання образу мами як лагідного й теплого сонечка.

У пародії Сашка К. практично реалізуються знання про структуру верлібру, застосовуються прийоми анафори, каталогізації, синтаксичного паралелізму, антитези для створення внутрішнього ритму вірша.

Стилізація верлібру (літературна пародія)

*Коли я слухав учителя зарубіжної літератури,
Коли переді мною на дошці писали якісь визначення і дати,
Коли вчитель запитував мене, задаючи якісь божевільні запитання,
Коли я сидів у класі, слухав учителя і гомін учнів.
Дивовижно швидко мені стало нудно і зле аж так,
Що я попросив дозволу вийти, і блукав сам
Серед великих коридорів нашої школи, час від часу
Думаючи про свої проблеми.*

Домашня робота може бути пов'язана з іншими видами мистецтв, переглядом кінофільмів. За аналогією дібрати музику до імпресіоністичних чи футуристичних творів; передати у кольорі певний пейзаж художнього твору чи перебіг емоцій, почуттів головних героїв оповідання чи роману. (Зобразити

у кольорі перебіг почуття кохання ліричного героя есе «Джакомо Джойс» Джеймса Джойса. Намалювати пейзаж в імпресіоністичній манері за описами природи у творах Кнута Гамсуна «Пан» чи Марселя Пруста «Сваннове кохання». Створити власний етюд, основним елементом якого буде цвіт яблуні (це може бути малюнок, фотографія, вірш, поезія у прозі, твір-мініатюра, музичний етюд) [98, с. 29–30].

У власній педагогічній практиці після вивчення окремих тем з літератури модернізму (символізм, імпресіонізм, «потік свідомості») пропоную перегляд фільму В. Сторожевої «Небо. Літак. Дівчина» (2002) з Р. Литвиною в головній ролі. Під час обговорення виявляємо стильові особливості твору: домінування крупного плану, увага до деталей, традиційна символіка у кольорі, звукових образах, акцент на розвитку внутрішніх станів героїв, а не на подієвості, – і поступово підходимо до концепції авторів фільму в темі кохання. Він: «Я люблю тебе»; Вона: «Я люблю тебе *більше*»... Чоловіча і жіноча суть у коханні.

Щира розмова на сучасному матеріалі дає змогу практичного застосування набутих навичок аналізу модерністських текстів до творів суміжного мистецтва – кіно, музики, малярства, розвиває аналітичне мислення, формує якісний рівень сприймання творів, розвиває культуру мовлення. Адже лише малий відсоток наших учнів стає філологами, але всі вони – потенційні читачі та глядачі, які мають споживати не тільки масове мистецтво.

Іноді домашні завдання мають *пошуковий, самостійний характер* (вивчення біографії письменника, пошук додаткових відомостей про митця, опрацювання теоретико-літературних термінів; самостійне дослідження певних аспектів нової теми тощо): Знайти відомості про освіту Д. Джойса. За щоденниками Ф. Кафки довести важливість і складність творчого процесу для людини, яка працювала страховим агентом. Розглянути маніфести італійських та російських футуристів, визначити концепцію світу і людини в ньому. За

маніфестами футуристів і творами В. Маяковського визначити провідні новаторські засоби художньої виразності цього мистецтва).

Різні види самостійної роботи дозволяють коригувати процес вивчення певного твору, увиразнювати окремі аспекти, враховувати індивідуальні особливості студентів (учнів), диференціювати цю роботу, давати змогу реалізувати творчий потенціал. Виконання самостійних завдань – це і поглиблення, перевірка знань, й активізація навчальної діяльності.

2.5. Орієнтовна система контролю

Орієнтовна система контролю так само вибудовується з урахуванням специфіки й логіки структурно-стильового шляху аналізу модерністського твору. Після вивчення окремої теми чи низки тем, пов'язаних певною проблемою («Література модернізму», «Поезія французького символізму», «Література «поточу свідомості» та ін.) плануємо певний вид контролю знань: *тести, твори, комплексні контрольні роботи, творчі роботи.*

Тести (англ. *test* – випробовування) [137, с. 663] укладаємо з метою перевірки рівня сформованості знань про певний художній стиль, чуття певного стилю, індивідуального стилю певного автора. Про доцільність такого виду роботи під час вивчення індивідуального стилю письменника твердить методист Г. Токмань: «Найглибше проникнення в таємниці творчої індивідуальності спостерігаємо тоді, коли учні розпізнають авторство тексту за стилем» [152, с. 127]. Застосування такого виду тестових робіт під час контролю знань – це перевірка і знань, і доцільності та якості здійсненої навчальної роботи.

Відповіді на запитання тестових завдань за певною темою (*тематичний вид контролю знань*) – форма роботи, що може бути проведена на початку чи наприкінці заняття як фронтальний зріз знань (10–15 хвилин).

Запитання в *тестах відкритої форми* можуть бути сформульовані таким чином:

1. Що складає основу сюжету в романі Кнута Гамсуна «Пан»: перебіг подій чи перебіг почуттів?
2. Які принципи мистецтва проголосив П. Верлен у вірші «Поетичне мистецтво»?
3. Які засоби творення сугестії притаманні віршам представників французького символізму?
4. Як ви розумієте термін «фрагментарна композиція» (за есе Д. Джойса «Джакомо Джойс»?)
5. Прокоментуйте слова Грети наприкінці новели Ф. Кафки «Перевтілення»: «Думаю, що нам ніхто нічого не може закинути».
6. Кому з відомих вам французьких поетів-символістів (Ш. Бодлеру, П. Верлену, А. Рембо, С. Малларме) належать ці рядки? Обґрунтуйте свою думку.

*Так тихо серце плаче,
 Як дощ шумить над містом
 Нема причин неначе,
 А серце ревно плаче!
 О, ніжно як шумить
 Дощ по дахах, по листю!
 У цю тужливу мить
 Як солодко шумить!
 Відкіль цей плач, не знати,
 В осиротілім серці?
 Ні зради, ні утрати, -
 Відкіль журба, не знати.
 Най тяжчий, певне, сум –
 Без гніву, без любові.
 Без ревнощів, без дум –
 Такий нестерпний сум.*

Кожен студент (учень) отримує одне запитання відкритого тесту (має бути, залежно від теми, 5–9 варіантів запитань).

Тести закритої форми (з варіантами відповідей) укладаються з дванадцяти (12) запитань і з 3–5 варіантів відповіді, оцінка виставляється за кількістю правильних відповідей відповідно до рівнів знань (високий, достатній, середній, початковий) за 12-бальною шкалою оцінювання.

Тестові завдання можна пропонувати як один із видів *підсумкового контролю знань*. Такі тести (їх так само має бути 5–9 варіантів) кожен студент (учень) отримує як індивідуальне завдання й виконує письмово. Наведемо приклад варіанту такого тесту:

ТЕСТОВІ ЗАВДАННЯ

(Підсумкова атестація за темою «Література модернізму»)

Дата _____ Прізвище, ім'я _____

1. Кому з видатних філософів межі ХІХ–ХХ ст. належать ці слова? *«Дивіться, я передвісник блискавки і важка краплина із хмари, але ім'я тої блискавки – надлюдина»; «Тепер я легкий, тепер я літаю, тепер я бачу себе під собою, тепер крізь мене танцює якийсь Бог».*

2. Продовжте фразу: *Стильова домінанта літератури модернізму –*

3. Роман М. Пруста «У пошуках утраченого часу» – *масове* чи *елітарне* мистецтво?

4. Назвіть імена письменників, які презентують наступні течії модернізму:

– імпресіонізм _____ – символізм _____

– «потік свідомості» _____ – футуризм _____

5. До якої стильової течії модернізму відносять роман К. Гамсуна «Пан»:

– імпресіонізм; – експресіонізм; – сюрреалізм.

6. Кому з письменників-модерністів належать ці рядки, аргументуйте свою відповідь: *«Спершу пролунала самотня скарга роялю, схожа на крик птаха, покинутого своєю товаришкою; скаргу почула скрипка і відповіла їй неначе з сусіднього дерева. То була ніби світова зоря, наче їх було двоє на крузі земному... Журлива мелодія будила охоту вдарити лихом об землю, він*

відчув, що вона його оповиває як пестоці, які тільки поглиблюють і всолоджують його щастя...»

7. Поясніть термін «ремінісценція», наведіть приклад, мету використання за твором Д. Джойса «Джакомо Джойс»

8. Який художній засіб зображення домінує у вірші П. Верлена «Забуті арієти»:

...О, цей шелест, шемріт, шепіт,
 Воркіт, туркіт, цвіркіт, щебет,
 Журкіт, муркіт, свист і писк,
 Трав розмайних шевеління,
 Шум води по моховинню,
 По камінню плеск та блиск...

(Перекл. М. Лукаша)

- | | |
|--------------|---------------------------------------|
| – оксиморон; | – музикальність; |
| – метафора; | – імпресіоністична манера зображення. |

9. Кому із французьких поетів-символістів належать рядки: «*Найперше – музика у слові!*»

- Верлену; – Бодлеру; – Рембо; – Малларме.

10. Що спричинило смерть Грегора Замзи (за новелою Ф. Кафки «Перевтілення»)?

11. Ім'я якого письменника порушує логіку думки: *М. Коцюбинський, Кнут Гамсун, М. Пруст, В. Стефаник, Д. Джойс, П. Верлен, О. Блок, О. де Бальзак.*

12. Письменники-модерністи – лауреати Нобелівської премії:

(Правильні відповіді: 1 – Ф. Ніцше; 3 – елітарне мистецтво; 4 – імпресіонізм – Кнут Гамсун, І. Бунін; символізм – А. Рембо, С. Малларме, П. Верлен, Ш. Бодлер, О. Блок; 5 – імпресіонізм; 6 – М. Прусту; 8 – імпресіоністична манера зображення; 9 – П. Верлену; 11 –

О. де Бальзак; 12 – Кнут Гамсун, Т. С. Еліот, М. Метерлінк, І. Бунін, Б. Пастернак, Т. Манн, Г. Гессе, А. Камю, С. Ж. Перс. Запитання 2, 4, 6, 7, 10 потребують творчої самостійної роботи).

Написання творів із зарубіжної літератури – підсумковий вид контролю (наприклад, за темою «Література модернізму»), що має на меті з'ясувати рівень засвоєння навчального матеріалу, а також узагальнити й систематизувати набуті знання, уміння і навички, розвивати навички писемного мовлення. Написання творчої роботи проводиться або в аудиторії, або вдома. (Підготовка до написання (укладання плану, словникова робота, добір текстів для аналізу, цитат, переказ фрагментів тексту тощо) – може бути здійснена або в аудиторії як колективна робота, або вдома як самостійна робота).

Орієнтовна тематика твору-роздуму над проблемою, твору-аналізу художнього тексту, твору-порівняльної характеристики (за темою «Література модернізму»):

1. Універсальні образи-символи світу в художніх текстах письменників-модерністів.
2. Людина й мистецтво (за вставною повістю М. Пруста «Сваннове кохання»).
3. Футуризм як естетична революція: за і проти (за творами В. Маяковського).
4. Пошуки сюрреалістів у царині поезії (за творчістю Г. Аполлінера).
5. Світ реальний та світ ідеальний у поезії О. Блока.
6. Митець і кохання (за ліричним есе Д. Джойса «Джакомо Джойс»).
7. Жінка та цивілізація – гармонія чи дисгармонія (за творами І. Буніна, К. Гамсуна)?
8. Яка людина здатна протистояти злу (за романом А. Камю «Чума»)?
9. Способи побудови портрета героя художнього твору в літературі реалізму (Г. Флобер «Пані Боварі» або Л. Толстой «Анна Кареніна») та літературі модернізму (К. Гамсун «Пан» або Д. Джойс «Джакомо Джойс»).

Для підсумкового оцінювання з метою виявлення рівнів засвоєння умінь і навичок структурно-стильового аналізу художнього тексту в цілому

пропонуються *контрольні роботи як комплексний вид контролю*, що включає три блоки запитань – з теорії літератури, за змістом і проблематикою вивчених творів, творчі завдання. Наприклад:

Теоретико-літературний, історико-літературний блок.

1. Дайте визначення поняття «символ». Наведіть приклади образів-символів у поезії Ш. Бодлера (або П. Верлена, А. Рембо, С. Малларме, О. Блока, Р. М. Рільке), витлумачте значення їх.

2. Назвіть характерні стильові ознаки (стильові константи) індивідуального стилю П. Верлена (чи В. Маяковського, Г. Аполлінера, А. Ахматової, Б. Пастернака та ін.) Проілюструйте свої твердження прикладами з віршів поета.

3. Поясніть значення терміна «вірші у прозі». Наведіть приклади цього жанру у творчості Ш. Бодлера, А. Рембо, С. Малларме.

4. Доведіть, що роман Кнута Гамсуна «Пан» написаний у стилі літературного імпресіонізму.

5. Ф. Кафка («Перевтілення»), Е. Хемінгвей («Старий і море»), А. Камю («Чума»). Чи співпадає концепція людини і світу у творчості цих письменників?

6. Епіфанія як стильова константа ідіостилу Д. Джойса. Поясніть цей термін, проілюструйте ваші твердження на прикладі есе «Джакомо Джойс».

7. Специфіка синтаксису М. Пруста і література «потoku свідомості».

8. Поняття «хронотопу» в романах М. Пруста і М. Булгакова.

9. Футуризм як стильова течія авангардизму: стильові константи і стильова домінанта.

Запитання щодо змісту, проблематики, образної системи, сюжету, композиції, поетики, жанру певного твору.

1. Які типи людей змальовує Ф. Кафка в образах батька, матері, сестри Грегора Замзи шляхом опису їхніх взаємин із сином-братом-жуком.

2. Сюжет якої казки нагадує історія перевтілення Грегора Замзи. Що символізує «казка навпаки» Ф. Кафки?

3. Чи можна вважати ліричного героя есе Д. Джойса «Джакомо Джойс» творчою, духовно багатогою особистістю?

4. Чи знайшов ліричний герой есе Д. Джойса свою модель компромісу з жорстоким світом?

5. Як ви розумієте резюме головного героя вставної повісті «Сваннове кохання» М. Пруста Шарля Сванна: *«Подумати лишень, я спартолив кращі роки мого життя, я хотів померти лише тому, що безтямно покохав жінку, яка мені не подобалася, жінку не в моєму стилі!»* (Переклад Анатолія Перепаді).

6. Образи-символи Росії в поезії О. Блока.

7. Способи творення неологізмів у поезії Маяковського.

8. Тема матері і сина у творчості письменників-експресіоністів (за творами Ф. Кафки («Перевтілення») і В. Стефаніка («Моє слово»).

9. Наведіть приклади літературних ремінісценцій у мініатюрі Д. Джойса «Джакомо Джойс», поясніть їхнє смислове наповнення.

Творчі завдання (вірш-мініатюра; аналіз вірша чи фрагменту тексту).

1. Образ-символ моря в поезії символістів.

2. Ш. Бодлер про призначення поета і поезії.

3. Як розуміє Ш. Бодлер Красу (за віршами «Падло», «Гімн Красі»).

4. Мотиви осінньої туги у віршах П. Верлена.

5. Проаналізувати вірш Ш. Бодлера, П. Верлена, А. Рембо, С. Малларме (за вибором).

6. Поясніть назву психологічного есе Д. Джойса «Джакомо Джойс».

7. Музика на сторінках роману М. Пруста «У пошуках утраченого часу».

8. Який образ-символ нерозділеного кохання видається вам найвиразнішим (за поемою Г. Аполлінера «Пісня нелюбого»)?

9. Які почуття і переконання скеровують поведінку Едварди (за романом Кнута Гамсуна «Пан»)?

Проілюструємо виконання контрольної роботи фрагментами робіт, наприклад, на таку тему: *«Доведіть, що роман Кнута Гамсуна «Пан» написаний у стилі літературного імпресіонізму».*

«Роман К. Гамсуна «Пан» можна вважати імпресіоністичним текстом, тому що йому притаманні суб'єктивна манера оповіді («...твоя власна душа – то джерело журби і радощів»); взаємозалежність станів природи й переживань головного героя; відсутність детальних описів портретів, інтер'єрів, життєвого шляху образів-персонажів, перевага кольорових, дотикових, запахових, враженнєвих художніх деталей («перевфарбована піджачина», «дитина, школярка», «біла хустина»); домінування розгорнутих пейзажів майже на кожній сторінці твору.

Провідна тема – кохання – змальовується у парадоксальному ракурсі: закохані Глан та Едварда розходяться через неспроможність зрозуміти, сприйняти одне одного. Почуття кохання, яке долало ворожнечу родин у трагедіях В. Шекспіра (XVII ст.) і кам'яні мури замків у романах В. Скотта (XIX ст.), не може перебороти відчуженість героїв роману К. Гамсуна...

Нову якість людини XX ст., її індивідуалізм, самотність відчули й зобразили саме письменники-модерністи, імпресіоністи зокрема».

Марина Ч. (достатній рівень).

«У романі К. Гамсуна розповідається про кохання лейтенанта Глана, який приїхав відпочити серед лісу, біля моря і шхер, до дівчини, яка народилася й виросла в цих місцях.

Спершу взаємини Глана й Едварди складаються добре, потім вони перестають розуміти одне одного, починають робити дурниці: кидати у воду черевики, влаштовувати вибухи, сплачувати вигадані послуги... Глан потребує природи: живе у лісі, полює, чує «дихання Пана», має вірного друга – пса Езопу. Едварда інша: хоче, щоб Глан чинив як середньовічний лицар чи як казковий принц. Кожен з них має власні ідеали і не хоче сприйняти бажання іншого. Хоч і любить...

Різний світогляд героїв, їхня природна чоловіча і жіноча суть стають неподоланною прірвою і спричинюють розрив...»

Леся К. (середній рівень).

Марина Ч. (достатній рівень) відповідає на запитання, доводить імпресіоністичний характер зображення в романі, частково ілюструє висловлювання доречними прикладами з тексту; характеризує головну тему, порівнює роман з іншими творами, узагальнює набуті знання про імпресіонізм, підсумовує їх. Леся К. (середній рівень) переказує сюжет, характеризує образи, головну тему й проблему твору, не акцентуючи увагу на імпресіоністичній манері письма.

Порівняємо фрагменти з творів на тему: *«Чи можна вважати ліричного героя есе Д. Джойса «Джакомо Джойс» творчою, духовно багатою особистістю?»*

«...Герой ліричного есе виявляє глибокі знання з історії літератури. Він послуговується низкою цитат із творів різних авторів на означення своїх думок і почуттів. Це змушує читача асоціативно домислювати образи Д. Джойса, співпрацювати з автором. Водночас Д. Джойс натякає на типовість, повторюваність ситуації, яку переживає його закоханий герой. Про це йшлося в Біблії, у творах Данте, Шекспіра, Ібсена: кохання – це сподівання і вибір, це насолода і біль...»

Мабуть, знання «Джакомо» про страждання тих, хто любив, в епоху Ісуса, Ченчі, Гамлета, Нори Хельмер допомагає йому пережити біль зневаженого кохання й стати мудрішим. Він не йде з життя, як Глан з роману К. Гамсуна «Пан», він намагається втілити розбурхану коханням енергію у творче натхнення...

І створити власний Всесвіт – Текст, у якому пульсує пекуче почуття...»

Галина Х. (високий рівень)

«Ліричний герой ірландського письменника Д. Джойса справді духовно багата, творча людина. Фрагменти твору свідчать про його ерудицію: він

знає Біблію, твори В. Шекспіра, Г. Ібсена, В. Вітмена, цитує окремі рядки для увиразнення власної думки... Джакомо переживає дуже глибокі й суперечливі почуття до юної дівчини, детально описує свої емоції та переживання. Не кожна людина може так глибоко відчувати...»

Світлана Т. (достатній рівень)

Твори відрізняються рівнем тлумачення категорії «духовно багата, творча людина», а звідси й авторської концепції Д. Джойса. Світлана Т. (достатній рівень) пояснює це поняття як «освічена, ерудована людина, здатна глибоко відчувати». Галина Х. (високий рівень) – як здатність сприймати кохання у єдності щастя й страждання, перетворювати їхню енергію у творче натхнення.

До проведення контрольної роботи варто попередньо зорієнтувати аудиторію щодо спектру запитань, пропонованих до підсумкового контролю, рекомендувати, який теоретичний матеріал, які твори необхідно пригадати, перечитати чи повторити. На написання контрольної роботи варто відвести окреме заняття, запропонувавши варіанти завдань.

РОЗДІЛ 3

ВИВЧЕННЯ МОДЕРНІСТСЬКОГО ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ З УРАХУВАННЯМ СТИЛЮ

3.1. Орієнтовна структура вступного заняття до оглядової теми «Література модернізму»

Метою вступних занять до оглядових і монографічних тем є теоретична, історико-літературна підготовка до сприймання нової теми, формування читацького інтересу, бажання прочитати твір, розібратися в його структурі та смислового наповненні.

Орієнтовна структура та зміст вступної оглядової лекції до теми «Література модернізму»:

1. Оголошення теми, мотивація навчальної діяльності, запис плану лекції: «зміщений хронотоп» модернізму; особливості історичної епохи на межі XIX–XX ст.; найвпливовіші філософські вчення; етапи становлення і розвитку; літературні течії та школи; стильові константи і стильова домінанта модернізму.

2. Вступне слово. *Модернізм – мистецьке явище межі XIX–XX ст. – розуміємо як епоху, етап культурного процесу, що має свої типологічні й переважаючі ознаки. Розглядаючи послідовно, поетапно цю літературу, головну увагу будемо приділяти стильовим, надзвичайно цікавим й оригінальним, характеристикам модернізму. Саме нетрадиційність, парадоксальність, епатажність художньої форми цих творів увиразнює своєрідність концепції світу і людини в ньому, з'ясування якої і є власне предметом подальшої навчальної діяльності на уроках літератури. Елементи порівняльного аналізу щодо літератури реалізму полегшать нам цю роботу.*

3. Актуалізація попередньо набутих знань до теми: тлумачення термінів художній стиль, стильова константа, стильова домінанта; характеристика СК

(СД) реалізму. За задалегідь підготовленою таблицею (табл. 3.1) зі стильовими константами, стильовою домінантою реалізму і місцем для запису стильових констант, стильової домінанти модернізму (на інтерактивній дошці чи на моніторі комп'ютерів або виданою роздрукованою основою опорного конспекту лекції) укладається за аналогією конспект лекції.

Таблиця 3.1.

Порівняльна таблиця

Стильові константи, стильова домінанта реалізму (за Д. С. Наливайком)	Стильові константи, стильова домінанта модернізму
Утілення діалектичного зв'язку між закономірно-загальним та індивідуально-особливим; звільнення від канонічності, перевага індивідуальних стилів над «спільними».	
Моністичність художнього мислення світу як єдиної, хоч і суперечливої, цілості, що впливає на стиль реалістичної літератури, який не диференціюється на «високий» і «низький» залежно від сфер зображення (канон класицистичної традиції в літературі).	
Принциповий злам у підході до проблем естетичного: для реалістів краса і поезія – атрибути самої емпіричної дійсності.	
Особливе значення пізнавальної функції в реалістичній літературі.	
Аналітичність є визначальною, конструктивною рисою реалізму, зумовленою його пізнавальною функцією та законом абсолютного детермінізму, характерним для науково-філософського позитивістського мислення ХІХ ст.	
Зміна ракурсу зображення – тенденція до об'єктивного зображення дійсності, опису, «тяжіння до показу» [107, с. 27]. Прагнення до всезростаючої «достовірності у змалюванні дійсності» [107, с. 32] (розширення спектру мовностилістичних барв, психологізація творчості). Принцип орієнтації на «абсолютну достовірність» зображення [107, с. 34] стає домінуючим.	
Відповідно і людина, персонаж реалістичного твору, її характер, життєва мета, мотиви поведінки зумовлені історичними реаліями, соціальним середовищем, в яких вона зростала і виховувалася. «...Наявний світ являє собою субстанційну реальність із властивими їй іманентними законами й відносинами, в систему котрих включена людина...» [102, с. 265]	
«Деміургічна позиція» автора у творах [107, с. 25]: віра в те, що митець – повноправний хазяїн світу, що його розум та інтуїція	

здатні проникати в усе суще й адекватно його виражати» [107, с. 26–27].	
Перевага епічного начала; провідним жанром є роман.	
Драматизація структури роману (діалог, полілог, описи інтер'єрів, пейзажів, портретів, дій, вчинків, роздумів тощо).	
Синтез реалістичних і романтичних елементів у творчості окремих письменників-реалістів (Бальзак, Стендаль, Діккенс, Міцкевич (пізній), Пушкін, Гоголь, Шевченко).	
Психологізація реалістичного зображення; це зумовлено необхідністю розкриття «механізму» взаємодії між людиною та обставинами її життя, що знаходить своє вираження у внутрішній боротьбі в душах героїв. Д. Наливайко відзначає дві стильові модифікації цієї стильової константи в реалістичній літературі: психологічний аналіз (це стильова домінанта романів Л. Толстого); психологізація всієї атмосфери твору за відсутності прямого аналізу (стильова домінанта роману «Виховання почуттів» Флобера, що тяжіє до імпресіоністичного стильового вираження).	
Життєподібність, «асимболія» образів, «ослаблення символіко-метафоричної семантики образів, їх кореспондування з абстракціями, з буттєвими феноменами, позбавленими предметно-чуттєвого існування» [102, с. 274].	
Диференційованість словесно-художнього вираження залежно від змісту й характеру зображуваного та функціонального призначення слова.	

4. Словникова робота (пояснюється низка термінів, які складають теоретичну структуру теми й поступово вводяться до активного словника студентів чи школярів: *декаданс, модернізм, авангардизм, ірраціоналізм, інтуїтивізм, суб'єктивізм, індивідуалізм, естетизм*). З окремими літературознавчими категоріями – *ірраціоналізм, суб'єктивізм, естетизм* – вони вже знайомі, тому на ґрунті домашнього випереджувального завдання (робота з літературознавчим словником) проводимо бесіду й поглиблюємо розуміння їх. Тлумачення термінів *декаданс, модернізм, авангардизм* поетапно подає викладач.

Декаданс – (фр. *dekadence* – занепад) – «узагальнена назва кризового світосприйняття, яке виявляється у літературі, мистецтві, культурі» на межі XIX–XX століть, «це скоріше специфічний умонастрій кінця століття, ніж художня система» [63, с. 17]. Це умовне, узагальнююче визначення

стану західно-європейської культури на межі XIX–XX ст., котре представляє міф «кінця століття» (*фр. fin de siekle*), глобального переосмислення спектру європейських цінностей. Декаданс – не буквальна назва занепаду, а символ перехідності, амбівалентності, парадоксальності культури, яка болісно переживала розрив між минулим («кінцем») і майбутнім («початком») [62, с. 20–21]. За Вяч. Івановим, декаданс – це почуття витонченого органічного єднання з монументальними явищами високої культури, що відходить, разом із болісним усвідомленням того, що ціла низка письменників є останніми в цьому ряду [62, с. 26]. Х. Ортега-і-Гассет уважав декаданс прологом до оновлення мистецтва, яке буде зрозуміле для елітарного глядача, але віддалене від мас. Найвизначнішими фігурами цього періоду історичної літератури називають французького поета-бунтаря Ш. Бодлера й німецького філософа Ф. Ніцше.

Однозначної оцінки й трактування явища декадансу немає. Нині науковці доходять спільної думки про те, що декаданс – не конкретний стиль і не реакційний світогляд, а «загальний стан культури, розвинена культурна міфологія» [62, с. 27] періоду трагічного переживання кризи цивілізації на межі XIX–XX століть. На думку сучасного італійського вченого-семіотика У. Еко, українського літературознавця Д. Затонського, подібні стани культурний процес переживає в усі періоди переходу, зміни епох, напрямів, стилів. На межі XIX–XX ст. ці явища набули особливої ваги та виразності. Як слушно зазначає вчений-філолог Є. Волощук, декадентська культура «залишила у спадок розчахнуті безодні між етикою та естетикою, між раціональними засадами західної цивілізації та веремією ірраціональних сил, між буденним і трансцендентним модусами існування, між обмеженнями, що їх накладає на особистість суспільство, та прагненням особистості до безмежної реалізації власного «я». Модерністська культура і література на наступному етапі мали дбати «...про порятунок головних життєвих цінностей: душі, зараженої імморалізмом; культури, зниділої від красот естетизму; суспільства, дезорієнтованого нігілізмом. Інакше кажучи, йшлося про

трансформацію декадентської «парадигми кінця» в «парадигму подолання кінця» [18, с. 60].

5. Визначення доби модернізму: *друга половина XIX ст., межа XIX і XX ст., середина XX ст.* (У науковій літературі застосовується уніфіковане позначення доби модернізму: межа XIX–XX ст.) *Модернізм – (фр. moderne – сучасний, найновіший) – «загальна назва літературно-мистецьких тенденцій неміметичного татунку на межі XIX–XX ст., що виникли як заперечення ілюзіоністсько-натуралістичної практики в художній царині, обґрунтованої філософією позитивізму»* [88, с. 457].

Історики літератури твердять про «зміщений хронотон» модернізму [62, с. 16], який не зовсім точно співпадає з історичними датами. Так, творчість Ш. Бодлера припадає на 1850-і роки, але проблематика його поезії, характер її впливів – це вимір поезії 1860–1880-х років, який зумовлює своєрідність лірики П. Верлена, А. Рембо. Так само філософія А. Шопенгауера (1788–1860) набуває актуальності у 1880–1890 роки. Ще один важливий аспект цієї проблеми: якщо у французькій літературі «симптоми» [62, с. 16] модернізму виявляються в другій половині XIX ст. (1860–1890 рр.), то в англійській, німецькій, скандинавській літературах лише наприкінці 1880-х – початку 1890-х років і до 20-х років XX ст. У слов'янській, іспанській та американській літературі – ще пізніше. «Несинхронність» модернізму зумовила його, як зазначалося, розлогі часові межі та нелінійну структурованість: тут відсутні загальні канони, домінує поняття індивідуального стилю, що виявляє себе у художній реальності конкретного тексту.

6. Стисла характеристика історичної епохи на межі XIX–XX століть: високий рівень розвитку капіталізму, промислово-товарного виробництва, науково-технічний прогрес. На тлі відносної стабільності буржуазного життя (епоха «третьої республіки» у Франції, пізнє вікторіанство й едвардіанство у Великобританії, консолідація німецької держави за кайзера Вільгельма II, початок економічного зростання у США після іспано-американської війни

1898–1899 рр.) – загострення проблем капіталістичного соціально-економічного устрою (яке найагресивніше виявило себе у першій і другій світових війнах): прагматизація, утилітаризація суспільних настроїв і прагнень, опозиція рівня цивілізації і рівня духовності (конфлікт цивілізації і культури). Бездуховна дійсність перестає бути предметом художнього зображення. Мистецтво шукає нових форм і простору поза соціумом. *(Залучаємо аудиторію до бесіди репродуктивного характеру: Пригадайте, якими проблемами переймалися герої творів письменників-реалістів?)*

Література на межі XIX–XX ст. – це спроба відірватися від раціоналізму, позитивізму, злободенності, канонічності, унормованості XIX ст.; це самокритика й трагічний сумнів, глибинне незадоволення; це творче, революційне, оригінальне поривання до нової якості мистецтва.

7. Найвпливовіші філософські вчення цього часу носять *іраціональний* характер (від лат. *irrationalis* – *нерозумний, позасвідомий; іраціоналізм* – *філософські вчення, які, на противагу раціоналізмові, твердять про обмеженість можливостей розуму в процесі пізнання і протиставляють йому інтуїцію, віру, інстинкт як основні шляхи пізнання [137, с. 295]*): вчення про «світову волю» філософа А. Шопенгауера, «філософія життя» і концепція надлюдини Ф. Ніцше, теорія інтуїтивізму А. Бергсона, вчення про підсвідоме психоаналітика З. Фрейда. Особливістю літератури цієї епохи є те, що вона розімкнута до всіх видів взаємодій. Письменники-модерністи – письменники-мислителі, які послабили межі не лише видів (прози і поезії, музики й живопису) і жанрів мистецтва, але й змішали літературу з філософією. Практично в кожному тексті ми будемо бачити відбиття певної філософії або побудову авторської.

8. Етапи модернізму (рис. 3.1) розуміємо як його зародження, початок (*ранній модернізм*), пов'язаний передусім із французькою літературою 1860–1890 рр. Саме ранні модерністи (які ще не називалися модерністами), *символісти й імпресіоністи* демонструють гостре несприйняття сучасності через те, «що вона випала з гнізда тисячолітньої культури й зреклася

основоположних цінностей західної цивілізації» [19, с. 49], продукують суб'єктивний характер творчості, культивують естетичну функцію мистецтва, експериментують у царині засобів зображення, хоча остаточно й не розривають зв'язків із попередніми художніми системами (романтизмом, реалізмом, натуралізмом). Виходячи за межі французької літератури, символізм та імпресіонізм виявляють себе в літературі Англії, Німеччині, Австро-Угорщини, Італії, Норвегії, Польщі, Росії, пізніше – Іспанії і США, ще пізніше – Латинської Америки.

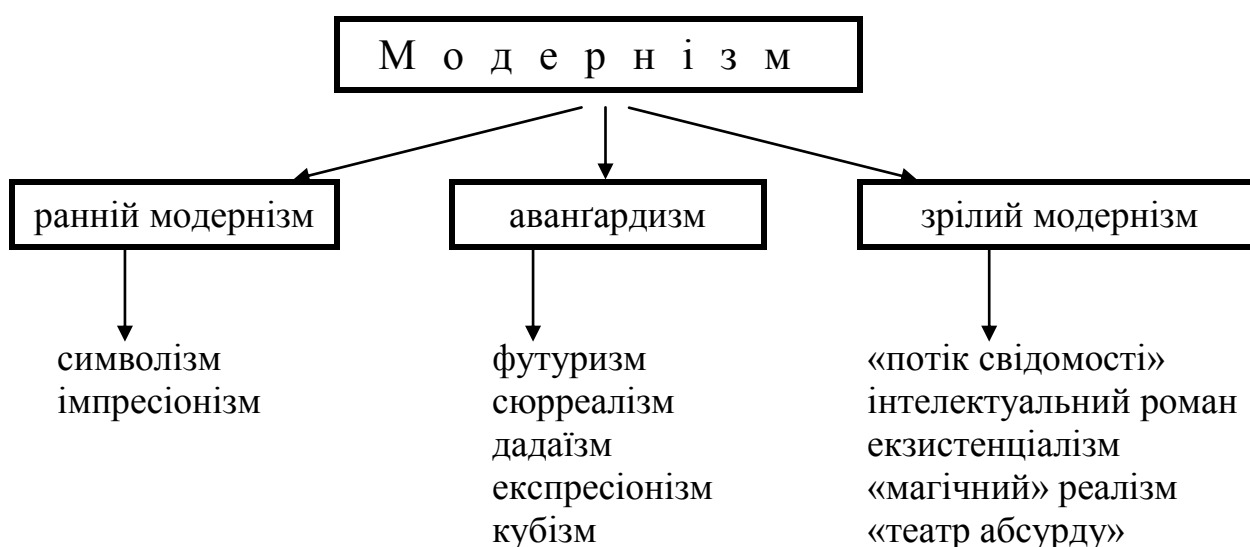


Рис. 3.1. Етапи становлення і розвитку модернізму

На початку ХХ ст. формуються *авангардні течії модернізму: футуризм, експресіонізм, дадаїзм, сюрреалізм, кубізм. Авангардизм – (фр. avant-garde – передовий загін) – термін на означення так званих «лівих течій» у мистецтві, «безапеляційне заперечення традиції, афішування епатажу» [88, с. 11]. Авангардизм – це найрадикальніший, найекстремальніший, найепатажніший вияв новацій модернізму [19, с. 42]. Митцям-авангардистам притаманні несприймання сучасної дійсності через її невідповідність ідеалу *нового світу*, увага до радикальних соціальних зрушень (воєн, революцій, культурно-цивілізаційних змін), емоційний акцент у суб'єктивній складовій творчості, рішучий розрив з міметичною естетикою тощо [19, с. 46–49].*

Приблизно до 1930–1950-х років (залежно від особливостей формування певних течій модернізму та розвитку національної літератури) виявляються мистецькі тенденції, що набувають характеру *зрілого модернізму*: «*потік свідомості*», *інтелектуальний роман*, *екзистенціалізм*, «*магічний реалізм*», *театр «абсурду» та ін.* Література зрілого модернізму позбувається тотального песимізму, епатажу й позиціонує себе як новаторське нереалістичне суб'єктивне мистецтво, що, усвідомлюючи абсурдність буття, шукає способи взаємодії світу і людини – «можливого неможливого» [18, с. 61]: творчість, іронію, ілюзію, гру, стоїцизм тощо. Герої М. Булгакова, Д. Джойса, Г. Гессе, С. Беккета, А. Камю знаходять ці можливості в царині духу людського.

Такі три засадничі моделі культурної свідомості й три відповідні тенденції нового мистецтва – «дисгармонійну» (*ранній модернізм*), *авангардно-утопічну* та «гармонійну» (*зрілий модернізм*) «у співвіднесенні з ніцшеанською концепцією взаємодії діонісійської та аполонійської стихій» окреслює літературознавець Є. Волощук. «Дві перші моделі/тенденції характеризуються притаманною діонісійській стихії орієнтацією на інтуїцію й «пристрасне», на поривання, на пафос, на екстаз. Третя ж модель/тенденція визначається властивою аполонійській стихії настановою на почуття міри, на раціональне, свідомість, самопізнання, самовизначення, самоконтроль» [18, с. 61].

9. Подаючи характеристику течій (чи напрямів) (тут усталеної термінології немає) модернізму, варто коротко, називаючи стильову домінанту, схарактеризувати кожен з них, назвати видатних представників, їхні твори. Варто пояснити суть символізму, імпресіонізму, експресіонізму, «потіку свідомості», футуризму, сюрреалізму, екзистенціалізму, «театру абсурду» (течії, передбачені навчальними програмами насамперед). Аби не перевантажувати аудиторію, можна окремі течії лише назвати, а глибше схарактеризувати їх під час вивчення стильових констант модернізму.

10. Наступний етап лекції – розгляд стильових констант (СК), стильової домінанти (СД) модернізму.

Нині відомо багато праць зарубіжних, радянських і пострадянського періоду українських науковців щодо модернізму як епохи, напряму, художнього методу, стилю. Витлумачено й переосмислено багато, але, як зазначалося вище, усталеної термінології, системи, ієрархії понять щодо напрямів, течій і явищ модернізму немає. Скажімо, літературознавець М. Моклиця твердить: «Модернізм – це не лише епоха, не лише напрями і течії мистецтва, а й художній метод... Модернізм – це художній метод ХХ століття, який [...] складається із кількох досить самостійних методів, і котрий у літературному процесі реалізувався низкою течій і напрямів. З них треба вибрати ті, які стосуються кількох найбільше розповсюджених і усталених художніх систем модернізму: символізм, імпресіонізм, експресіонізм, футуризм, сюрреалізм» [99, с. 7]. Дослідниця Є. Волошук подає у шкільному підручнику для 11 класу таке визначення: «Модернізм – загальна назва сукупності напрямів і шкіл у літературі та мистецтві кінця ХІХ – початку ХХ ст., які вирізняються антиреалістичною спрямованістю, тяжінням до умовних засобів художнього зображення та вираження, духом експериментаторства...» [16, с. 546] У підручнику з української літератури для 10 класу вченого-методиста П. Хропка у розділі «Літературні напрями і течії» читаємо: «Модернізм... – універсальна назва художніх пошуків у всесвітньому мистецтві ХХ ст... Залежно від авторської позиції, домінуючих прийомів відтворення (зображення), характерних жанрових форм, специфічної образності в межах модернізму оформилися такі літературні напрями і течії, як *імпресіонізм, експресіонізм, символізм, новоромантизм...*» [163, с. 491] Нижче, на стор. 493, автор подає визначення символізму як літературного напрямку, що «сформувався у французькій літературі 70-х років ХІХ ст., а пізніше увійшов і в інші європейські літератури». У статті про символізм немає згадки про те, що це модерністське мистецтво, як зазначалося вище. Водночас названі інші часові межі модернізму (70-ті роки

XIX ст.), якщо ми таки відносимо символізм до «напрямів і течій» модернізму.

Усвідомлюючи явище модернізму як *«комплексне оновлення культури»* [19, с. 34], спираючись на праці Д. Наливайка, Д. Затонського, М. Толмачова, Г. Косікова, М. Моклиці, Є. Волощук та ін., ми, як уже зазначалося, будемо виходити зі стильових ознак модернізму: *«Художній метод – це стрижень, вертикаль (парадигма) літературного процесу, стиль – це його форма, горизонталь (синтагма)»* [99, с. 8].

10.1. Явище модернізму певним чином обумовлено процесами тотального знедуховлення у суспільстві. Модернізм заперечує буржуазні ідеали й цінності, це – нонконформістське, бунтарське, активне мистецтво щодо буржуазного прагматизму, агресії, утилітаризму, практицизму, меркантильності тощо. Але модерністи через несприймання капіталістичної цивілізації приходять до філософсько-історичного нігілізму, до *«екстраполяції кризової свідомості»*: світ – потворний і жорстокий, абсурдний і негуманний – і це є вічною нормою суспільного буття, константою буття людини у світі [106, с. 282]. Світоустрій неможливо змінити кардинально, пануюче в ньому зло є всесильним.

10.2. Таке світосприймання зумовило й певну концепцію людини у цьому світі. За висловом Х. Ортеги-і-Гассета, – це процес дегуманізації у модерністському мистецтві.

Письменники-модерністи змальовують людину у складному й жорстокому світі. У літературі попередніх епох (реалізму, романтизму та ін.) це зображення було людиноцентричним, мало тенденцію до переваги найліпших людських якостей: любові, мужності, терпимості, безкорисливості, вдячності тощо. Модерністи зображують людину капіталістичного суспільства часткою прагматичних установок, додатком до машин і механізмів. Цей стан речей викликає певні соціально-психологічні зміни, наслідки: *«зречення»* людини, автоматизацію її життєдіяльності та свідомості. Людина стає складовою частиною процесу, маси, а не

індивідуальністю. Речовий світ домінує, моральні цінності нівелюються, людина перестає бути «царем природи», втрачає свій особливий статус у світі. «Людина Європи [...] опиняється десь на межі різних зустрічних і перехрещених кривих... До жодної з них людина не пристає, вона весь час залишається [...] наодинці сама з собою...» [62, с. 19]

Але головним предметом зображення в літературі модернізму є не людина маси, а людина, яка зберігає власну індивідуальність, своєрідність, нетиповість усупереч тотальним процесам уніфікації: людина природна (Кнут Гамсун, І. Бунін, О. Купрін, М. Коцюбинський), людина закохана (Г. Аполлінер, М. Пруст, Кнут Гамсун), людина митець (Т. Манн, Д. Джойс, М. Булгаков), людина інтелігентна (М. Пруст, А. Чехов), людина пересічна (Ф. Кафка), людина бунтар (Ш. Бодлер, В. Маяковський) тощо. Модерністи прагнуть глибше пізнати й розкрити індивідуальну значущість людської особистості.

Однак, людина загалом, а непересічна насамперед, у розумінні, а вірніше, у відчутті модерністів, – істота страждаюча, самотня, відчужена, безсила.

10.3. Звідси – песимізм ранніх творів модерністів, що з часом трансформувався. За Є. Волошук: «тотальна негація самокритики модерну», «пастки авангардистського утопізму» і лише згодом, на етапі зрілого модернізму, «генерування конструктивних формул духовного життя» [18, с. 62].

10.4. Несприймання буржуазних цінностей спричинило й переосмислення провідної філософії цієї епохи – позитивізму – і протиставлення їй ідеалістичних, інтуїтивістських, ірраціональних, трансцендентних, підсвідомих концепцій світу і людини (на ґрунті вчень античного філософа Платона, філософів А. Шопенгауера, А. Бергсона, Ф. Ніцше, В. Соловйова, Е. Гуссерля, Б. Кроче, психологів З. Фрейда, К. Юнга та ін.).

Головна теза полягала в тому, що лише ірраціональне пізнання дає справжнє відчуття буття. Найвищою й найадекватнішою формою такого

пізнання є мистецтво. Митець шляхом осяяння, інтуїтивного відчуття, «творчого поривання» (А. Бергсон) здатний глибоко осягнути таїну буття, речей і явищ. Творчість, і насамперед поетична, є засобом відтворення і формулювання істин, які може відчутти лише справжній митець.

10.5. Але, розчарувавшись у доцільності світоустрою та всемогутності людини, модерністи підняли роль мистецтва, поклали на нього великі сподівання, надали йому активного, бунтарського, революційно-естетичного характеру. Як зазначає Г. Недошивін: «Кінець XIX – самий початок XX ст. – пора героїчної боротьби за гармонійне, прекрасне мистецтво. Боротьба ця постійно породжує [...] всякого роду *естетизм*. Але повсюдно йде наступ на царство буржуазної прози, грубий меркантилізм, тверезий позитивізм міщанської свідомості. І лозунгом цього наступу слугує «краса»... Ні в чому так яскраво не виявилася марність зусиль мистецтва суто естетичними засобами перебороти реальні суперечності життя, як у загибелі цих пошуків краси» [106, с. 248].

Естетизм (від гр. aisthētikos – чуттєво сприйманий) – суб'єктивно-ідеалістичний підхід до мистецтва, що ґрунтується на теорії «мистецтва для мистецтва». Послідовники естетизму стверджують, що мистецтво у своїх художніх формах автономне від дійсності, має свої особливі принципи та правила й тільки воно здатне утверджувати красу [88, с. 250].

Тобто, модернізм – це естетична революція, естетична боротьба, яка наповнювала глибоким сенсом творчість письменника, але не призводила до видимих суспільних зрушень. Перевага естетичного начала над змістовим, свідоме уникання «людиноцентризму» у творах модерністів, провідна роль художньої форми, підтексту у визначенні ідейно-тематичного, проблемного, філософського рівня творів цих митців – це, на думку вченого-філософа Х. Ортеги-і-Гассета, також одна з ознак дегуманізації новітнього мистецтва.

10.6. Звідси – особлива роль поета чи письменника в літературі модернізму. Митець – Пророк, Творець, Мислитель, який у своїй творчості, натхненні наблизений до божественного знання. Його твори, тексти – це

певні істини, одкровення, які слід розуміти й тлумачити як «Євангеліє» від Джойса, Кафки чи Булгакова.

10.7. Модерністи прагнули *універсальності* [106, с. 285] – зображення людини у її глибинній сутності відповідно до вічних проблем буття. Такий «погляд згори», мега- чи метаобраз світу й людини в ньому зумовлений критичним ставленням модерністів до реалізму. Соціально-історичні координати, міметичний спосіб зображення, на думку модерністів, обмежує глибинне розуміння проблем. Традиції реалістичного, міметичного письма модерністи категорично не сприймали. (Це також, як зазначає Д. Наливайко, одна із форм дегуманізації мистецтва, коли людина, її образ у мистецтві втрачає конкретні суспільно-історичні риси, суто людський індивідуальний зміст, і набуває вигляду схеми, контура, абстракції, певного «архетипу», за К. Юнгом).

10.8. Універсальні образи-узагальнення у творчості модерністів мають характер *міфу*: персонажі цих творів та їхні історії вириваються із конкретного соціально-історичного контексту і є насамперед носіями певних ідей, переконань, філософських сентенцій (герої Ф. Кафки, А. Камю, С. Беккета, Е. Йонеско). Універсальна міфотворчість є модерністським способом художнього пізнання світу, є їхньою філософією, і носить, як зазначалось, ірраціональний, суб'єктивний, а звідси, фрагментарний, характер.

10.9. *Суб'єктивність* – стильова константа модернізму, що визначає і структурує образний світ художніх текстів і є *домінуючим принципом зображення*. (Актуалізуємо або тлумачимо категорію *стильової домінанти*).

Суб'єктивізм (від лат. *subjectivus* – підметовий) – світоглядна позиція, що *тією чи іншою мірою заперечує об'єктивний підхід до дійсності*. *Суб'єктивність* – *індивідуальна особливість у поглядах на речі, оригінальність, відсутність об'єктивності* [137, с. 776]. Модернізм – свідомо, підкреслено суб'єктивне мистецтво, «воно характеризується активізацією всіх засобів опосередкованого самовиразу...» [99, с. 9]

Немає єдиного вчення, єдиної філософії, єдиного пояснення світу. Відчуття його жорстокості та ворожості, усвідомлення самотності людини змушує письменників творити «суб'єктивістські універсально-трагічні схеми», які спираються на інтуїтивні відчуття. «Від зображення речей митець переходить до зображення ідей. Він заплющує очі на зовнішній світ і зосереджується на суб'єктивних уявленнях власної свідомості», – зазначає філософ Х. Ортега-і-Гассет [106, с. 283]. У Д. Джойса – це іронічне усвідомлення повторюваності життєвих циклів і проблем; у Ф. Кафки – відчуття трагічної приреченості людини; у Е. Йонеско – розуміння людини як жертви процесів тотального «оносороження» (омасовлення, уніфікації) тощо.

10.10. Заглиблення у внутрішній світ людини, особлива увага до найменших порухів її душі зумовлена тим же суб'єктивізмом модернізму. «Символізм відкрив конфліктний характер зв'язку духовної і фізіологічної сутностей людини; імпресіонізм зробив об'єктом зображення емоційні нюанси, тонкі, ледь вловимі, майже неусвідомлені порухи душі; експресіонізм відкрив нові обшири підсвідомості, відкрив залежність людини, з одного боку, від глобальних соціальних процесів, з іншого – від біологічних потягів; футуризм розкрив психологію людини ХХ століття, що живе у технізованому й урбанізованому суспільстві; сюрреалізм зробив об'єктом зображення ірраціональність внутрішнього світу, міфологічне світовідчуття. Всі разом вони дали можливість охопити внутрішній світ сучасної людини у всій його складності і глибині» [99, с. 9].

Тобто, модерністи поглибили рівень психологічної характеристики персонажа у художніх текстах. Але не за рахунок описів, а шляхом безпосереднього зображення потоку свідомості людини, яка індивідуально, по-своєму *переживає* контакти з навколишнім світом. Цей художній прийом літератури модернізму набув характеру стильової течії у творчості М. Пруста, Д. Джойса, В. Вулф.

10.11. Суб'єктивність, неканонічність, нетрадиційність творчості зумовила новаторський (модерний), експериментаторський, формотворчий

характер поетики модернізму (застосування символу, парадоксальної метафори, неологізмів тощо). «Модернізм затверджує примат форми над змістом» [23, с. 393]. Художній текст модерніста – нова художня реальність, рівнозначна довколишній дійсності.

10.12. Оригінальність і «неконвенційність» художніх засобів творчості зумовлюють складність сприймання та інтерпретації художніх текстів письменників-модерністів. «У кращих зразках це завжди мистецтво *елітарне...*» [99, с. 9] Воно потребує додаткових інтелектуальних зусиль читача, його співтворчості.

10.13. Щодо родів літератури й жанрової системи модернізму: класичні поняття лірики, епічних жанрів і драми руйнуються. У поетичні жанри активно вносяться засоби прозового й драматичного зображення (вірші у прозі). Проза ліризується («потік свідомості» М. Пруста). Кольори стають структуротворчими засобами у текстах Кнута Гамсуна, Д. Джойса, П. Верлена, І. Буніна. З'являється зорова поезія сюрреалістів, Г. Аполлінера зокрема. Музикальність (ритм, асонанси, алітерації, дисонанси, рефрени) стає ознакою не лише поезії, а й прози (Д. Джойса). Світоглядні сентенції філософів Ф. Ніцше, З. Фрейда, А. Бергсона, В. Соловйова є визначальними складовими текстів письменників Д. Джойса, Кнута Гамсуна, М. Пруста, О. Блока та ін. Мистецтву модернізму в цілому притаманний *художній синтез*.

Процес модерністської творчості, підсумовує український літературознавець Д. Затонський, «є процесом перетворення реальних явищ, подій, проблем на ідіоми, символи, знаки – тобто абстрактні форми, що не відповідають дійсності, а лише символічно моделюють її, створюють дещо подібне до адекватного їй душевного настрою» [66, с. 156].

Співставлення таблиць-схем 3.2 («Стильові константи (СК) і стильова домінанта (СД) літератури реалізму») і 3.3 («Стильові константи (СК) і стильова домінанта (СД) літератури модернізму») на підсумковому етапі вступної оглядової лекції до теми «Література модернізму» переконує

аудиторію в доцільності компаративного вивчення нового розділу, адже за головними художньо-естетичними ознаками це цілком порівнювані речі, а стильові домінанти літератури реалізму і модернізму – спосіб зображення – є абсолютно антитетичними.

Таблиця 3.2.

**Стильові константи (СК) і стильова домінанта (СД)
літератури реалізму**

Стильові константи		Стильова домінанта
1. Концептуальні засади	– філософія позитивізму, раціоналізму	
Світ	– цілісна суперечлива система; – діалектична єдність загального й індивідуально-особливого	
Людина	– частка реального світу (домінування соціально-історичного чинника у змалюванні характерів персонажів)	
Краса (естетична категорія)	– сама реальність	
2. Спосіб зображення	– об'єктивний, аналітичний (зростання ваги пізнавальної функції в літературі)	1. Об'єктивний аналітичний спосіб зображення
3. Автор	– «деміург» (розуміє і може пояснити все)	
4. Рід літератури, жанр	– епічні жанри, роман	
5. Поетика	– звільнення від канонічності, перевага індивідуальних стилів над «спільними»; – синтез романтичних і реалістичних рис; – психологізація зображення; – драматизація структури роману; – «асимболія» (життеподібність) образів; – диференційованість словесно-художнього вираження.	

**Стильові константи (СК) і стильова домінанта (СД)
літератури модернізму**

Стильові константи		Стильова домінанта
1. Концептуальні засади	– ірраціоналізм, інтуїтивізм	
Світ	– недосконалий, негармонійний, втілення жорстокості, зла	
Людина	– істота страждаюча, самотня, відчужена, безсила	
Краса	– мистецтво	
2. Переважаючий настрій	– <i>песимізм (особливо в літературі раннього модернізму)</i>	
3. Спосіб зображення	– суб'єктивний , творення універсальних міфологічних образів-схем, архетипів	1. Творення суб'єктивних універсально-міфологічних образів
4. Автор	– Митець, Пророк, Творець, що інтуїтивно відчуває закони буття й передає їх у певних образах, символах, метафорах	
5. Рід, жанр	– злиття, змішування прозових, ліричних і драматичних родів і жанрів, застосування засобів зображення інших видів мистецтв (малярства, музики) – <i>художній синтез</i>	
6. Поетика	– розквіт індивідуальних стилів; – формотворчий характер поетики («примат» форми над змістом); – новаторські, нетрадиційні засоби зображення; – психологізм зображення («потік свідомості»); – інтелектуальність, елітарність текстів	

Систематизований матеріал таблиць дає змогу наочно узагальнити: СК – *кілька* світоглядно-естетичних позицій, «типологічних полюсів» певного художнього стилю; СД – *один*, переважаючий, структуротворчий, домінуючий принцип побудови тексту як у літературі реалізму, так і в літературі

модернізму. Водночас цей вид роботи – можливість самоконтролю, перевірки якості укладеного конспекту.

Отже, вступні заняття до розділу «Література на межі ХІХ–ХХ ст.» («Література модернізму»), побудовані як оглядові лекції, мають підготувати до свідомого й зацікавленого сприймання складного мистецького явища модернізму, сформувані бажання прочитати й глибоко осягнути твори митців, що презентують так звану елітарну літературу.

3.2. Матеріали до вступного заняття «Поезія французького символізму»

*Символізм – (від гр. *symbolon* – знак, символ, ознака [138, с. 464]) – одна зі стильових течій раннього модернізму межі ХІХ–ХХ ст., де замість художнього образу, що відтворює певне явище, застосовується символ як провідний засіб творення художньої реальності.*

Виник символізм у французькій літературі 70-х років ХІХ ст., на етапі становлення пов'язаний з іменами Ш. Бодлера, П. Верлена, А. Рембо, С. Малларме. Як перший вияв модерністського мистецтва (ранній модернізм) має перехідний характер, тобто тісно, генетично й типологічно, пов'язаний із попередніми літературними стилями (насамперед із романтизмом, у річищі якого була розроблена концепція символу (праці І. Канта, Ф. Крейцера, Й. В. Гете, Ф. Шеллінга) і школами (естетикою «мистецтва для мистецтва», культом Краси французького поетичного угруповання «Парнас»). Символісти, зокрема, спиралися на таку тезу Й. В. Гете: «*Істинне, співпадаючи з божественним, ніколи не припускає безпосереднього пізнання. Ми споглядаємо його тільки у відблиску, на прикладі, у символі, в розрізнених і споріднених явищах. Ми сприймаємо його як незрозуміле життя і не можемо відмовитися від бажання все ж таки осягнути його*» (124, с. 11).

Водночас символісти відмовилися від реалістичного зображення дійсності, вони почали створювати нові естетичні форми, намагаючись

осягнути глибинну сутність світу за допомогою символів. «Ці символи втілювали одвічні ідеї – Краси, Істини, Гармонії» [111. с. 51–52].

Символісти розробили новий спосіб творення образу-символу: їхні вірші *навіюють* певні настрої, думки й смисли, вони не мають розповідного, інформативного, емоційно-однозначного, декларативного характеру. Це сугестивна поезія, яку читач сприймає й відчуває, тлумачить та інтерпретує відповідно до індивідуального рівня сприймання такого типу творчості.

Досягнення французьких символістів у царині поезії вплинули на філософсько-естетичні концепти англійського, австрійського, російського, українського символізму, «які поглиблювалися, розвивалися в річищі національної специфіки, що пов'язана з особливостями ментальності, історичними, суспільно-політичними, художніми» чинниками [46, с. 7].

Стильові константи і стильова домінанта символізму

1. Для філософії символізму характерна концепція існування двох світів (на засадах вчення Платона про існування невидимого світу за кожним проявом видимого, А. Шопенгауера про подвійність світу й духовне обґрунтування реальностей): первинного – світу ідей, мистецьких, духовних, моральних цінностей; вторинного – матеріального (суспільних, соціальних проблем і матеріальних потреб). Ці світи знаходяться в жорсткій опозиції у свідомості митця: він прагне до зображення духовного – і водночас відчуває силу й вагу матеріального в житті людини. Французький поет-новатор Ш. Бодлер амбівалентною вважав і душу людини (*«Людино, ти повік любити будеш море! / То – дзеркало твоє; ти в розгортанні хвиль / Вбачаєш безмір свій, душевний шторм і штиль, / Не має dna твій дух, і в нім живуть потвори... «Людина і море»*). «Звідси – пафос безнадії, зневіри, прихований або очевидний сум, розпач» [99, с. 10] у творах символістів.

2. Найвища цінність для символіста – Краса, Мистецтво, Творчість, Поезія. «Єдина мета вірша – Краса. Звісно, він не цурається ні істини, ні добра, ні переживань людини, але все це грає лише допоміжну роль. Вірш

прагне одного – збудити естетичну емоцію. Адже Краса – іпостась Цілісності...» – твердив у праці «Про символізм» Е. Рейно (124, с. 431).

3. Покликання Митця – творити Красу, яка своєю досконалістю гармонізує, очищує потворний світ, «робить менш бридким» («Гімн Красі» Ш. Бодлера).

4. *Символ* – основний засіб художнього зображення у поезії, прозі і драмі символізму, образ, що не має абсолютної тотожності між своїм предметним вираженням і смислом, котрий у нього закладається. Сміслові наповнення символічних текстів пов'язані переважно з духовними, невловимими, невідчутними інтенціями, трансцендентними глибинами, мінливими й витонченими станами душі. Символ ніколи не має прямого однозначного тлумачення, він є багатозначним, багатосмисловим, утаємниченим, непроясненим, мерехтливим, темним.

Як зазначав С. Малларме: «*Назвати* предмет – отже, на три чверті зруйнувати насолоду від вірша – насолоду, яка міститься у самому процесі поступового й неквапливого розгадування; *підказати за допомогою натяку* – *ось мета, ось ідеал*. Досконале володіння цим таїнством якраз і створює символ; завдання полягає в тому, щоб, поступово викликаючи предмет в уяві, передати стан душі або, навпаки, вибрати той чи інший предмет і шляхом повільного розгадування його розкрити стан душі... Якщо людина посередніх розумових здібностей з недостатньою літературною підготовкою випадково розгорне книгу такого ґатунку й забажає одержати від неї насолоду, то, скажу відверто, не відбудеться нічого, окрім непорозуміння. В поезії завжди має бути загадка, і єдина мета літератури (іншої не буває) – *натякнути на предмети*» (124, с. 425).

5. *Сугестія* – (фр. *suggerer* – *навіювання, натяк*) [88, с. 663] – *домінуючий, переважаючий спосіб творення образу-символу, котрий розуміємо як змалювання вражень і переживань з усією палітрою відтінків для навіювання певних смислів (стильова домінанта в поетиці символізму)*. «У мові цього мистецтва відбувається зсув з функції розповідно-інформативної

до функції евокаційної, тобто навіювання образів, уявлень, настроїв» [106, с. 252] («Відповідності» Ш. Бодлера, «Поетичне мистецтво» П. Верлена, «Відчуття» А. Рембо).

6. Провідні засоби навіювання смислів (сугестії) в поезиці символізму:

– синкретизм відчуттів (зорових, дотикових, нюхових, звукових, асоціативних, образних тощо);

– імпресіоністичність зображення (фіксація вражень і переживань від подій, а не опис самих явищ чи подій);

– музикальність (асонанси, дисонанси, алітерації, рефрени, ритм), поєднання звуку з кольором, емоцією, певним образом (*синестезія*) («Голосівки» А. Рембо);

– активне використання оксиморонів («*гіркі усі сонця*», «*пекельний молодик*»);

– затемнених парадоксальних метафор («*рожево плакала зірниця в серці вух...*»);

– застосування прийому контрасту, антитези як структуротворчого, смислотворчого елемента («Людина і море», «Авель і Каїн» Ш. Бодлера);

– активізація верлібру як форми вірша («Марина» А. Рембо); творення поезії у прозі («Іграшка злидаря» Ш. Бодлера, «Осілля скарга» С. Малларме, «Осяяння» А. Рембо).

7. Поетичному мистецтву, його жанрам і формам символісти надавали особливої ваги, вважаючи, що ритми Всесвіту найліпше може відчутти й відтворити саме поезія.

Поезія як спосіб пізнання світу, Поезія як спосіб відчуття й відбиття закоріненості індивідуальної душі у вселенському гармонійному устрої (124, с. 14), «панритмі» (за П. Тичиною). С. Малларме твердив: «Поезія є те, що дозволяє виразити – за допомогою людської мови, що набула свого одвічного ритму, – утаємничений сенс барвистого буття: таким чином вона обдаровує наше тлінне життя справжністю, й тому ідеал будь-якої духовної діяльності міститься саме в ній» (124, с. 423).

Двоплановість образу-символу світу, контрастність зображення, музикальність, суб'єктивність – це «школа» романтичного мистецтва у символістській естетиці. Сповідування культу Краси – традиція поетів-парнасців. Поглиблений аналіз неоднозначних внутрішніх станів ліричного героя, пошук нових засобів художньої виразності, домінування журливих, меланхолійних настроїв – ці стильові ознаки символізму наближають його до модерністського мистецтва.

Узагальнюємо знання за таблицею 3.4 («Стильові константи (СК) і стильова домінанта (СД) поезії символізму»), яку учні можуть доповнити згодом цитатами з віршів поетів-символістів чи укласти самостійно після вивчення теми «Поезія французького символізму».

Таблиця 3.4.

Стильові константи (СК) і стильова домінанта (СД) поезії символізму

Стильові константи		Стильова домінанта
1. Концептуальні засади	– опозиція світу ідеального й матеріального	
Світ	– неоднозначний, недосконалий	
Людина	– істота амбівалентна (є часткою недосконалого світу й водночас має високі ідеали, духовні прагнення)	
Краса	– мистецтво, Поезія	
2. Спосіб зображення	– навіювання образів, уявлень, настроїв, смислів	1. Сугестивний характер творення образу-символу
3. Автор	– творець Краси	
4. Рід, жанр	– поезія (верлібр, вірші у прозі)	
5. Поетика	– застосування образу-символу; – синкретизм відчуттів; – імпресіоністичність зображення; – музикальність; – застосування ускладнених метафор, оксиморонів, прийому контрасту	

3.3. Матеріали до вступного заняття «Література імпресіонізму»

Імпресіонізм (від фр. impression – враження) розглядається як течія мистецтва раннього модернізму, яка вбачала своїм завданням «ушляхетнене, витончене відтворення особистісних вражень та спостережень, мінливих миттєвих відчуттів та переживань») [88, с. 300].

Його формування пов'язують із французьким малярством другої половини XIX ст. Як художній стиль і творчий метод імпресіонізм виявив себе також у літературі та музиці.

1. Батьківщиною імпресіонізму вважається Франція, де він був започаткований у другій половині XIX сторіччя. Його виникнення пов'язується з іменами художників Едуарда Мане, Едгара Дега, Камілля Піссарро, Ежена Будена, Огюста Ренуара, Фредеріка Базіля, Альфреда Сіслея, Клода Моне, які проголосили основною метою мистецтва передачу миттєвих, швидкоплинних вражень, безпосередніх відчуттів художника. Усупереч позитивізму й раціоналізму реалістичного мистецтва, а також на відміну від академічного малярства, за мистецьку майстерню вони обрали відкритий простір, а фіксацією мінливих станів природи, тонких відтінків світла, забарвлення предметів залежно від освітлення поглибили й удосконалили техніку письма, увиразнили речі, які вважалися в класичному живописі вторинними чи мали інші акценти, тобто виробили власну естетику.

Власне точною датою «народження» імпресіонізму стало 15 квітня 1874 року, коли в Парижі на Бульварі Капуцинок відбулася перша виставка митців, згуртованих навколо Едуарда Мане. Відгук Луї Леруа в гумористичному виданні «Шаріварі» від 25 квітня цього ж року під заголовком «Виставка імпресіоністів» з приводу картини Клода Моне «Імпресія. Схід сонця», яка передавала миттєве зорове враження крізь призму світла вранішнього сонця, дав жартома назву цьому явищу та визначив цим терміном його суть. (Переклад французького терміну «*impression*» українською мовою як «*враження*», на думку Ю. Кузнецова, є дуже вдалим,

оскільки обумовлює фіксацію найбільш важливої, вражаючої миті, що згодом усвідомлюється як інтуїтивне відчуття певної істини [85]).

В іншій статті – «Виставка бунтарів» Еміля Кордона – схарактеризовано революційний характер живопису імпресіоністів. На виставці було представлено епатажне полотно Едуарда Мане «Олімпія» – *пастии* (стилізація) картин В. Тіціана «Венера Урбінська» і Ф. Гойї «Маха оголена», де в образі Венери була зображена не розкішна жінка з класичними формами, а худорляве дівча з формами підлітка. Цей твір започаткував процес сприймання мистецтва імпресіоністів як нетрадиційного, зосередивши увагу не на змісті полотна, а на гармонії кольорів. Картина Клода Моне «Скирта сіна у вечірньому прюзі», яка була продовжена серією зображень скирти сіна при різному освітленні – на світанку, в полудень, – ясно показувала, що не предмет, у даному разі скирта сіна, важливий для митця-імпресіоніста, а мить його сприймання залежно від характеру сонячного світла.

Салонна традиційна критика назвала ці речі «дешевими дрібничками», а «Фігаро» писала так: враження на картинах митців-імпресіоністів схожі на музику, яку творить кішка, що бродить по клавішах піаніно, або на полотна мавпи, яка заволоділа ящиком з фарбами (1875 рік).

Першими критиками, які аналітично й прихильно поставилися до творчої манери імпресіоністів, були Теофіль Горе, Шарль Бодлер, Стендаль, Еміль Золя. Ось рядки з рецензії «Мій Салон» (1880) Е. Золя: «Справжні революціонери форми – це пан Едуард Мане, це імпресіоністи п.п. Клод Моне, Ренуар, Піссарро, Гійомен та інші. Вони прагнули вирватися за межі майстерень, за стінами яких уже багато століть замурували себе художники, й вийшли писати на простір. На повітрі світло перестає бути одноманітним, стають різноманітними й ефекти. Це вивчення світла в його безмежному розкладанні та синтезі і є те, що більш-менш вдало називають імпресіонізмом, оскільки полотно стає враженням від природи в певний момент... Я вважаю, що художник дійсно повинен ловити миттєве

враження від природи, але зобов'язаний, крім того, навічно закарбувати цю хвилину на полотні за допомогою ретельно продуманої фактури... Уявіть собі здивування глядача, котрий зупинився перед картинами, які написані на відкритому просторі в певний час доби... Він споглядає блакитну траву, фіолетову землю, червоні дерева і воду, що міниться всіма барвами... Можливо він, (митець), на відміну від загальноприйнятого дещо перебільшив нові тони, підмічені його оком, але спостереження його загалом абсолютно правильні: природі зовсім не властива та спрощена й суто умовна упорядкованість, якою нагороджують її шкільні традиції. Вони суворі і сумлінні спостерігачі... Шлях живопису, насиченого повітрям і світлом» [2, с. 333–334].

Е. Золя, власне, виклав засади імпресіонізму як творчого методу і художнього стилю, які пізніше вивчалися, досліджувались і розвивалися мистецтвознавцями, літературознавцями. Імпресіонізм належить до тієї мистецької течії, естетика якої теоретично її творцями не була обґрунтована й сформульована. Е. Золя з цього приводу зазначав: «Уся біда в тому, що жоден із митців цієї групи не втілював достатньо потужно й завершено ту нову формулу, елементи якої відчуються в усіх їхніх роботах. Ця формула існує, але в безмежно подрібненому вигляді» [2, с. 335].

Елементами естетики, теорії імпресіонізму просякнуті листи митців, звернені, зокрема, до Поля Дюран-Рюеля, французького комерсанта, одного з колекціонерів полотен імпресіоністів.

Природа, погода – головна тема, коли йдеться про творчий процес; сонце – домінанта цієї проблеми: «Сонце! Зараз воно буває рідко, тому я сховав початі картини в ящик, де вони й чекають на ясну погоду... Ось і розпогодилося. А я вже хотів кинути все й поїхати з Руану, так і не закінчивши ефектів сонця» [2, с. 222]. Це рядки з листа К. Піссарро 1896 року.

Саме К. Піссарро в листі 1886 року вживає слово «теорія» та конспективно обґрунтовує принцип *дивізіонізму* (від лат. *divisio* – розподіл),

яким послуговуються імпресіоністи: «Здійснити сучасний синтез за допомогою методів, заснованих на досягненнях науки у відповідності з теорією кольору, відкритою п. Шейнлейбом, на базі дослідів Максвелла і вимірів Н.О. Руда.

Заміна суміші пігментів оптичною сумішшю. Іншими словами: розкладання тонів на їх компоненти, тому що оптична суміш дає світло набагато яскравіше, ніж суміш пігментів.

Справжня оригінальність полягає в *характері малюнка та індивідуальності бачення, властивому кожному митцеві»* [2, с. 222].

У листі Огюста Ренуара 1884 року викладені засади «спілки іррегуляристів», яку він мав намір організувати, і витлумачений *принцип іррегулярності* (на противагу поняттю регулярності, чіткості): «*Природа не терпить... регулярності... Не дивлячись на видиму простоту законів, котрі управляють творіннями природи будь-якого класу і виду від найбільших і найменших, ці творіння безмежно різноманітні... Всяка краса зобов'язана своєю чарівністю саме цьому розмаїттю... Справжнє творіння мистецтва завжди задумується і виконується згідно з принципом іррегулярності...»* [2, с. 100– 101]

Твори французьких митців-імпресіоністів мали, як усе нове, складну долю: не сприйняті на батьківщині, вони були придбані американськими, німецькими, російськими колекціонерами, яким малярі вимушені були продавати роботи через злидні. Хоча нетрадиційну манеру письма запозичували і використовували, і з цього приводу Е. Дега зазначав: «Нас розстрілювали, але при цьому чистили наші кишені» [164, с. 7].

Нині, як зазначає А. Д. Чегодаєв, термін «імпресіонізм» повноправно уживається серед низки мистецтвознавчих категорій «готика», «ренесанс» тощо.

2. Головні риси імпресіонізму як творчого методу і художнього стилю у французькому малярстві другої половини XIX сторіччя схарактеризовані за полотнами художників та їхніми епізодичними теоретичними роздумами,

першими відгуками та спробами сучасників проаналізувати нове мистецьке явище, ґрунтовними дослідженнями А. Чегодаєва, Л. Андрєєва, Д. Наливайка, Ю. Кузнецова та інших науковців:

– *увага до актуальних проявів життя, намагання в цьому миттєвому враженні вловити загальнолюдські настрої, почуття, проблеми, істини;*

– *новий погляд на людину;* всупереч вікторіанським і наполеонівським ідеалам успішної, процвітаючої особистості, імпресіоністи цікавилися людиною реальною, звичайною, її душевним устроєм і почуттями: танцівницями, праями, малярами та ін.; імпресіоністи – митці-гуманісти, які глибоко проникають у внутрішній світ персонажу;

– *демократизм у темах;*

– *увага до світу природи,* відчуття її кольору, світла; дещо споглядальний характер живопису; прагнення гармонії стану природи та стану душі людини;

– **домінування індивідуального, суб'єктивного бачення світу митцем;** за висловом Е. Золя, твір імпресіоніста – «...куточок природи, сприйнятий крізь темперамент художника» [2, с. 14]; процес увиразнення індивідуального, суб'єктивного, що згодом трансформується в поняття індивідуалізму, самотності, започаткований романтиками, розвинений імпресіоністами, стає провідною проблемою й ознакою мистецтва модернізму;

– *оптимізм;* через наповненість картин світлом, сонцем, завдяки відсутності агресії, жорстокості, потворності ці полотна несуть радісний світлий настрій, передають природний потяг людини до позитивних емоцій;

– *фрагментарність композиції та динамізм сюжетів* на полотнах імпресіоністів є проявом рухливості життя, прагненням вловити у миті вічне, загальнолюдське (Е. Дега «Блакитні танцівниці», «Російські танцівниці»; О. Ренуар «Танець у місті»);

– *пейзаж* – саме той жанр малярства, де імпресіоністи виявили себе найвиразніше («Сена в Аньєрі», «Стежка у високій траві», «Клод Моне за

роботою в Аржентейї», «П'яцца Сан Марко» О. Ренуара та ін.);

– *особливості колористики* імпресіоністів полягають у застосуванні як основного засобу малярства техніки *дивізіонізму*: письма чітко розрізненими окремими мазками з розрахунком на оптичне змішування фарб в очах у глядача; *пуантилізму* – манери письма окремими мазками чіткої цяткової (крапкової) чи прямокутної форми; *системи пленера* – втілення на полотні своєрідності відкритого повітряного простору й природного сонячного освітлення, що створює ефект особливої прозорості, мерехтіння, розмитості контурів; твір, виконаний у такий спосіб, сприймається як тремтливе вишукане світлоносне творіння;

– *відмова від чорних, рудих фарб, глухих кольорів, сухого академічного моделювання полотен.*

Усі теоретичні тези лекції обов'язково ілюструються репродукціями кількох полотен митців-імпресіоністів.

Імпресіонізм як стиль французького малярства другої половини XIX ст. сприяв розвитку техніки живопису. Водночас нові художні засоби призвели до увиразнення світоглядних засад цього мистецтва: мить як прояв вічного; оптимізм як суть світосприймання; естетизм як принцип мистецтва; мінливість, мерехтіння природного плину речей як еквівалент буття людини.

3. Сильові константи (СК) і стильова домінанта (СД) літературного імпресіонізму як стильової течії раннього модернізму.

Літературний імпресіонізм виявив себе передусім у *прозі французьких письменників* братів Е. і Ж. Гонкурів (їхнє творче кредо: *бачити, відчувати, виражати – в цьому все мистецтво*), в *поезії* П. Верлена (*Найперше – музика у слові...*) незалежно від живопису. До письменників-імпресіоністів відносять тією чи іншою мірою Кнута Гамсуна, А. Доде, Г. де Мопассана, С. Цвейга, А. Шніцлера, А. Чехова, І. Буніна, М. Коцюбинського. Імпресіонізм у малярстві та літературі сформувався синхронно, і це є, як зазначає Д. Наливайко, «важливим доказом його необхідності, детермінованості всім ходом художнього розвитку» [106, с. 171].

Імпресіонізм має етапи становлення. Спочатку об'єктивність, емпіричність (безпосереднє враження) наближало імпресіонізм до реалізму, натуралізму. На пізніших етапах розвитку суб'єктивне світовідчуття переважає й наближає імпресіоністів до нереалістичних течій мистецтва на межі ХІХ–ХХ ст.

3.1. Літературному імпресіонізму притаманне «прагнення передавати, спираючись на спостереження й чуттєві враження, *об'єктивний «природний» зміст*» [106, с.171]: навіювання смислів шляхом тонкої фіксації суб'єктивних вражень, відчуттів ліричного героя через пейзажі, деталі; зображення найтонших чинників рухливих, мінливих емоцій; змалювання внутрішнього руху, розвитку почуттів; мотивація певних учинків героя саме його переживаннями. Увага до сфери ірраціонального, підсвідомого, зосередженість на враженнях, відчуттях, емоціях, почуттях, які складають процес *переживання*, визначає структуру імпресіоністичного тексту, його сюжет, особливості образної системи, проблематику та поетику.

3.2. *Актуальний хронотон (часопростір)* [85] – зображення теперішніх, наповнених реальністю миттєвостей, станів, які мають незримі смислові зв'язки з минулим і майбутнім, – дозволяє вибудовувати імпресіоністичні тексти як глибинні, філософські. Наприклад, стан голоду (за романом Кнута Гамсуна «Голод»), крізь призму якого головний персонаж сприймає світ, асоціюється з бажанням героя до інтелектуальної реалізації в тій царині, де таланту йому віділено найбільше і в якій він відчувається гармонійно [85, с. 63].

3.3. Як зазначає Л. Андреев: *Імпресіонізм – це «єдність зовнішнього й внутрішнього, об'єктивного й суб'єктивного. У цій єдності суб'єктивне займає позиції переважаючі – звідси й сам принцип «враження».* Але враження завжди спрямоване, завжди виходить від чогось... Точного дозування складових частин єдності немає, але їхня специфічна рівновага – умова імпресіонізму. Рівновага може бути порушена» [2, с. 65]. Об'єктивне й суб'єктивне в літературі імпресіонізму пов'язане з внутрішнім світом

людини, з її чуттєвою, емоційною сферою, з неповторністю і значущістю кожної миті душевного, психічного, духовного життя людини.

3.4. «Принцип живописності» [85, с. 173] виразно проступає у малярстві, музиці та літературі імпресіонізму. *Пейзажі* в художніх текстах письменників-імпресіоністів особливі, рухливі, витончені, тотожні станам душі героїв, наповнені мерехтливим світлом.

Все огортав туман. Земля і небо зливались до купи, хвилі витинали химерні повітряні гопки, витворюючи силуети людей, коней і пошматованих корогов. Я ховався за скелею, в моїй голові роєм роїлися всілякі думки, душа моя збуджувалась до краю. Бойозна, гадав я собі, очевидцем чого мені доводиться сьогодні бути і чом це море відкривається моїм очам? Може, цієї миті я бачу нутро головного мозку землі: що там діється і як усе клекоче!.. І нізвідки не чулося ні галасу, ні людської мови, нічогісінько, крім оцього могутнього гулу понад моєю головою. Ген-ген у морі стирчала скеля – одним одна; коли ту скелю нагортало хвилею, з неї показувалась якась безумна химера, то зводився на рівні бог моря, мокрий до кісток, і споглядав світ, пирхаючи так, що чуб і борода обертались навкруг його голови колесом... [24, с. 13–14]

Зорові пластичні образи, що проступають крізь туман (люди, коні, корогви, бог моря), звуки (клекіт, гул, пирхання), дотикові враження (мокрый до кісток), відчуття всезагального руху (витинали, роїлися, збуджувалася, нагортало, оберталосся) поглиблюють пейзаж до рівня певного світовідчуття.

Портрети в цих творах не скрупульозно-статичні, детально виписані, а подані у виразних враженневих колористичних деталях: біла хустка, ненакрохмалена маніжка, звірячий погляд, покинуте дитя, ясний погляд, легке дихання. Основна функція імпресіоністичного портрета – навіяти певне враження від персонажа шляхом передачі кольорових, чуттєвих вражень, відчуттів, емоцій, почуттів, а не дати вичерпну інформацію.

В описі *інтер'єру* також домінує суб'єктивна деталь, яка відповідає характеру героя та стилю твору: французькі книжки в красивих оправах,

тиснених золотом, лігво звіра, тепло лискучої голандки, сірі меблі, порцеляновий вінок.

3.5. *Музикальність* «як найдовершеніше мистецтво мінливих вражень, півтонів і нюансів [...] є найорганічнішою формою прояву імпресіонізму в ліричній поезії» [85, с. 174]. «Програму» поетичного імпресіонізму виклав у вірші «Поетичне мистецтво» П. Верлен, а майже вся його творчість є втіленням задекларованих засад. Знахідки й відкриття П. Верлена в царині поезії (звукопис, «пейзажі душі», враженнєве сприймання й відчуття світу, недієслівна витончена розкута глибока фіксація психологічних станів ліричного героя тощо) збагатили художній арсенал поетів і письменників наступних поколінь.

*Неголосні
Млосні пісні
Струн осінніх
Серце тобі
Топлять в журбі
В голосіннях...*

(П. Верлен, «Осіння пісня». Перекл. Григорія Кочура)

3.5. Нищих тем, політики, риторики, повчань, сатири митці-імпресіоністи уникали. Це був *акт естетичного сприймання й опису враження*, де зливались об'єктивність і ліризм. Імпресіоністи орієнтувалися на естетичну складову мистецтва, увиразнювали сугестивну його функцію, оскільки прагматична епоха на межі XIX–XX ст. порушувала, на їхнє переконання, гармонію світу.

Письменники-імпресіоністи, намагаючись відтворювати життя у невимушеному, природному його русі, уникали чітко обумовлених й організованих структур, підпорядкованих певному задуму, життєвий матеріал не перебудовували, «не переплавляли». Вони надавали перевагу вільному художньому моделюванню життя, коли зберігається спонтанність, природність зображення. «Деталі, образи, фрагменти дійсності беруться ніби випадково, без цілеспрямованого відбору, але при цьому вони виявляються

внутрішньо співвіднесеними й відповідними думці автора, яка «працює» на його концепцію» [106, с. 177]. Отже, витонченість сприймання, підвищена враженність, своєрідна точність при удаваній недбалій приблизності, відтворення руху й кольорової гама зовнішнього світу та найтонших природних порухів людської душі, глибока філософська наповненість – головні стильові характеристики імпресіонізму в малярстві та літературі. Підсумовуємо розгляд імпресіонізму за таблицею 3.5:

Таблиця 3.5.

Стильові константи (СК) і стильова домінанта (СД) літератури імпресіонізму

Стильові константи		Стильова домінанта
1. Концептуальні засади	– опозиція природи і цивілізації	
Світ	– природа	
Людина	– частка природного світу (у конфлікті з цивілізованим світом)	
Краса	– прояв природного начала на всіх рівнях	
2. Спосіб зображення	– фіксація суб'єктивних актуальних вражень і переживань	1. Домінування природи на всіх рівнях тексту
3. Автор	– прообраз героя, який відчувається гармонійно у природному середовищі	
4. Рід, жанр	– романи, повісті, оповідання	
5. Поетика	– домінування детальних пейзажів у структурі тексту; – сугестивний характер пейзажів, портретів, інтер'єрів; – застосування виразної враженневої колористичної деталі; – психологізм (зображення тонких емоцій і станів); – фрагментарність композиції	

3.4. Матеріали до вступного заняття «Література «потіку свідомості»

«Потік свідомості» – стильова течія зрілого модернізму початку ХХ ст.; спосіб організації, моделювання художнього світу, який у літературі модернізму став самодостатнім, універсальним методом.

«Потік свідомості» – метод зображення психіки людини безпосередньо як складного, багаторівневого та плинного процесу, гранична форма внутрішнього монологу.

Термін «потік свідомості» уперше вжив американський учений-психолог *Вільям Джеймс* (Джемс) (1842–1910). Він зазначав, що враження від реального життя людина не поділяє на окремі елементи, вона їх трансформує й передає у формі неперервного потоку свідомості. У кожній окремій людині складається власне, індивідуальне, суб'єктивне враження від певного явища. Це враження не може бути повторене, бо сплила та мить і її сприймання. Такий плин думок, станів, вражень формує неповторний індивідуальний досвід людини, що і є, на переконання В. Джеймса, істинною реальністю. Свідомість являє собою певну цілісність, не подрібнену на частки. У свідомості немає з'єднувальних елементів і ланок, вона тече безперервно, тому природно використати щодо свідомості метафору «ріка» або «потік». Таким чином, можна вживати термін *«потік свідомості»* (за В. Джеймсом) стосовно думок чи суб'єктивного життя.

Література «потіку свідомості» ґрунтується не лише на психологічній теорії В. Джеймса, а й на загальних здобутках психології і філософії на межі століть, працях З. Фрейда, А. Бергсона зокрема.

Автор теорії і методу психоаналізу *Зігмунд Фройд* (1856–1939) ілюстрував свої теоретичні роздуми прикладами з історії світової літератури, тому його праці набули особливої популярності. Пояснюючи людське «я» як сплетіння суспільних, моральних (*надсвідоме*), раціональних, розважливих (*свідоме*) і природних, інстинктивних, плотських чинників (*несвідоме*), З. Фройд тлумачив людину як жертву боротьби надсвідомого, свідомого й

несвідомого в ній. Химерність учинків людини може бути умотивована перевагою несвідомого у її світосприйманні (комплекс Едіпа; панування суто природних мотивів у поведінці Глана з роману Кнута Гамсуна «Пан»), або, навпаки, переважаючим впливом культурних чинників (свідомого). Наприклад: стиль життя героя О. Вайлда Доріана Грея обумовлений його естетизмом; зародження почуття Шарля Сванна, героя твору М. Пруста «Сваннове кохання», до Одетти де Кресі пояснюється схожістю жінки на біблійну героїню, що зображена на фресці флорентійського маляра епохи Відродження Сандро Боттічеллі, улюбленого художника Сванна. Поведінка священника Панлю (у романі А. Камю «Чума») обумовлена його вірою в Бога (надсвідомими переконаннями). До широкого обігу ввійшов термін *сублімація* (від лат. *sublimo* – підіймаю, підношу) – перетворення, яким З. Фройд пояснював причини написання, особливості змісту та стилю творів багатьох письменників. Наприклад, нереалізовану енергію глибокого й палкого почуття Митець – ліричний герой есе Д. Джойса «Джакомо Джойс» – трансформує (перетворює) в художній Текст («Пиши про це...»)

Суттєвим підґрунтям для формування творчого методу «потoku свідомості» стала *філософія інтуїтивізму* французького філософа Анрі Бергсона (1859–1941). Провідна думка вчення А. Бергсона полягає в тому, що розум не здатен проникати в таємницю життя, його спонтанність і органічність відчуває лише *інтуїція*, уможливаючи «безпосереднє», тобто інтуїтивне осягнення глибинних істин буття. У праці «Вступ до метафізики» А. Бергсон зазначав, що існує одна дійсність, яку всі розуміємо зсередини, розуміємо інтуїтивно, а не аналітично. Розрізняючи два типи пам'яті, інтелектуально-аналітичну та інтуїтивну, Бергсон лише другу наділяв креативною, творчою здатністю і силою. Заміна поняття розвитку, становлення поняттям абстрагованої *тривалості*, що осягається лише інтуїцією, позбавляє розум можливості осягнути зовнішній світ і перетворює, за А. Бергсоном, суб'єктивні уявлення людини в єдиний критерій істинності буття.

Особливе місце в концепції А. Бергсона займає *мистецтво*. А. Бергсон припускав, що лише мистецтво робить можливим відчуття чи навіть бачення сутності буття. Завдання мистецтва полягає в налагодженні безпосереднього контакту з неперервною сутнісною тривалістю шляхом *творчого поривання*, імпульсу, інтуїції. Тому філософ важливу роль відводив *пам'яті*. Але не свідомій, а стихійній, що зберігає в собі взаємопроникнення минулого й теперішнього. За А. Бергсоном, *об'єкт мистецтва – внутрішній світ письменника, його «я»*. Щоправда, філософ не заперечував і присутності зовнішнього світу, до якого проникає інтуїція. Він уважав, що мистецтво є найвищою формою інтересу до реальності, а всі персонажі – це сам письменник, зосереджений на процесі внутрішнього спостереження. Суб'єктивне, інтуїтивне уявлення людини (митця насамперед) є, за А. Бергсоном, єдиним критерієм істинності буття.

Найвідомішими представниками літератури «потoku свідомості» вважаються Вірджинія Вулф (роман «Місіс Делуей»), Марсель Пруст [романний цикл (епопея) «У пошуках утраченого часу»], Джеймс Джойс (романи «Портрет митця замолоду», «Уліс», «Поминки за Фіннеганом», есе «Джакомо Джойс»), Італо Звево (роман «Самопізнання Дзено»).

Зображення внутрішнього світу, переживань, роздумів, емоцій персонажів притаманне й реалістичній літературі, творам Стендаля, Л. Толстого, Ф. Достоевського, де застосовується прийом «внутрішнього монологу». У літературі модернізму, літературі «потoku свідомості» зокрема, цей прийом абсолютизується, домінує, стає провідним способом зображення.

Література «потoku свідомості» як течія модернізму має свої стильові ознаки (стильові константи), стильову домінанту – асоціативний принцип конструювання тексту; представники цієї літератури не схожі за індивідуальним стилем: наприклад, М. Пруст – витончений естет, Д. Джойс – універсально-іронічний митець; творча манера кожного з цих письменників має певні переважаючі характеристики.

Стильові константи літератури «потoku свідомості»:

- асоціативний принцип конструювання тексту;
- суб’єктивність зображення; домінування особистості автора на всіх рівнях тексту, що надає його творів повноти й величі; саме література «потoku свідомості» увиразнила самоусвідомлення митця як головного естетичного об’єкта творчості [99];
- зацікавленість не яскравими психологічними станами, а емоційно-стишеними півтонами, відтінками;
- використання внутрішнього монологу як структуротворчого елемента;
- фрагментарність (мозаїчність) сюжету, композиції;
- увага до деталей, дрібниць, які стають самоцінними, самодостатніми.

Узагальнюємо набуті знання за таблицею 3.6:

Таблиця 3.6.

Стильові константи, стильова домінанта літератури «потoku свідомості»

Стильові константи		Стильова домінанта
1. Концептуальні засади	– учення В. Джеймса про плинність, неструктурованість вражень людини від реального життя; теорія підсвідомого З. Фрейда; філософія інтуїтивізму А. Бергсона;	
Світ	– внутрішній світ людини	
Людина	– самотня, відчужена	
Краса	– внутрішній світ людини мистецтва, людини творчої, людини закоханої	
2. Спосіб зображення	– суб’єктивний, домінування ліричного начала, особистості автора	1. Асоціативний принцип конструювання тексту
3. Автор	– головний герой твору, «головний естетичний об’єкт творчості» [99, с. 30–31]	
4. Рід, жанр	– епічні жанри: романи-епопеї, романи, есе	

5. Поетика	<ul style="list-style-type: none"> – увага до емоційно-стишених психологічних станів, напівтонів; – використання внутрішнього монологу як структуротворчого елемента; – фрагментарність сюжету, композиції; – увага до деталей, які стають самоцінними, самодостатніми 	
------------	--	--

3.5. Орієнтовна структура вступного заняття до монографічної теми «Особливості індивідуального стилю Джеймса Джойса»

Завжди напружено, бо завжди — проти течій.

Завжди заслуханий: музика, самота.

Так, без шляху, без батька, без предтечі.

Так — навпростець — де сплює мета...

Євген Маланюк

Вступна монографічна лекція має підготувати до сприймання індивідуального стилю письменника та його твору. Свідомо зроблені під час лекції акценти на певних біографічних, культурно-історичних, філософських, літературних чинниках, що найбільше впливали на формування художнього образу світу митця, допоможуть зрозуміти стиль і зміст його твору. Спробуємо це показати на прикладі біографічного нарису про Джеймса Джойса.

Джеймс Августин Алоїзіус Джойс (1882–1941) – англomовний письменник ірландського походження. Народився у Дубліні, столиці Ірландії, в небагатій багатодітній родині. Батько майбутнього письменника часто змінював місце роботи і проживання через активну політичну позицію. Джон Джойс був прихильником визвольного руху – «ірландського Відродження» – за незалежність Ірландії від Англії, радикальне крило якого очолював Парнелл. (Англійська влада знеславила Парнелла й таким чином усунула його з політичної арени. Католицька церква Ірландії піддала анафемі лідера

національного руху за його гріховний зв'язок із заміжньою жінкою, і в такий спосіб підтримала не національну ідею, а владу). Мати, Мей Меррі, опікувалася дітьми, ревно виховуючи в них шану до релігійних канонів католицької церкви. Д. Джойс зростав в атмосфері постійних політичних і релігійних суперечок у родині.

Джеймс Джойс здобув системну гуманітарну освіту: Клонгоуз Вуд коледж (філософія, історія, література), Дублінський університет (філософія, нові мови). Цими навчальними закладами опікувався орден єзуїтів, традиція віровчення якого була в Ірландії надзвичайно сильною. Як обдарованому учневі, студенту Д. Джойсу пропонували прийняти сан священника й стати служителем церкви. Така доля сина була мрією його матері. Навчаючись в університеті, Д. Джойс став сучасником руху Ірландського Літературного Відродження, що прагнув до відновлення й розвитку національної культури на основі гельської мови (давньої мови жителів Ірландії), вітчизняної історії, фольклору, міфології.

Найбільше вплинули на становлення письменника Тома Аквінський, Вільям Шекспір і Генрік Ібсен, твори яких Д. Джойс вивчав у коледжі, в університеті. Вчення Т. Аквінського про красу стало для Д. Джойса підґрунтям власних концепцій мистецтва; проблематика творів В. Шекспіра, «вічні питання» героїв англійського драматурга поступово, на підставі власних роздумів і спостережень, сформували у Д. Джойса усвідомлення кругообігу історії людства, міфологічне світосприймання; новаторський характер п'єс Г. Ібсена спонукав до вироблення модерного характеру власного письменницького стилю.

1904 року Джойс одружується з Норою Барнакль (це був шлюб, не освячений церквою) і назавжди від'їздить з Ірландії. Надалі він постійно проживає у Європі – Франції, Італії, Швейцарії. Працює вчителем, перекладачем, журналістом, займається літературною творчістю. 1941 року Джеймс Джойс помер.

Основні твори Д. Джойса: 1907 р. – поетична збірка «Камерна музика»; 1914 р. – збірка оповідань «Дублінці»; 1916 р. – роман «Портрет митця замолоду»; 1922 р. – роман «Улісс»; 1937 р. – незавершений роман «Поминки по Фіннегану»; ліричне есе «Джакомо Джойс» (написане Джойсом орієнтовно в 1914 році, опубліковане його біографом Р. Еллманом після смерті письменника, 1968 року). Д. Джойс є автором ще однієї поетичної збірки, кількох п'єс, а також низки критичних статей про театр і драму («Драма та життя», «День юрби» та ін.)

Стисло характеризуючи кожен твір, особливу увагу звертаємо на роман Д. Джойса «Портрет митця замолоду», оскільки саме в цьому творі письменник сформулював мотиви своїх учинків і творчі пріоритети:

– Д. Джойс практично розірвав стосунки з родиною через те, що вважав батька безвідповідальним по відношенню до сім'ї через захоплення політикою, а матір дещо деспотичною у своєму бажанні бачити сина католицьким священиком. Д. Джойс – надзвичайно сильна й вільна людина, своїм фахом він обрав не політику чи релігію, а мистецтво;

– Д. Джойс не погоджувався з вітчизняними патріотами щодо шляхів розвитку ірландської літератури. Письменник уважав, що вона повинна бути розімкнутою до світової, європейської культури, а не зосередженою лише на національних традиціях. Той факт, що збірка «Дублінці», яка мала бути видана в Дубліні 1912 року, була спалена видавцем, переконав Д. Джойса остаточно в його ціннісних орієнтирах. Співвітчизники не здатні іронічно поглянути на себе як на «мертвих» (таку назву має ключове оповідання збірки), консервативних кризь призму героїв цих творів;

– хоча Д. Джойс увесь час проживав за межами Ірландії, батьківщина була центральним образом у його творчості, буквально чи на рівні підтексту.

Саме в романі «Портрет митця замолоду» Д. Джойс формулює своє життєве, мистецьке кредо, й, усвідомлюючи складність цього шляху, висловлює готовність мужньо сприйняти всі випробовування й відповісти на всі виклики життя: *«Я не служитиму тому, в що більше не вірю, незалежно*

від того, чи зватиметься воно *родиною, батьківщиною чи церквою*, і спробую виявити себе в інший спосіб, у житті чи мистецтві, якомога вільніше й повніше, користуючись для самооборони єдиною зброєю, що можу собі дозволити — *мовчанкою, втечею, хитрістю*. (У перекладі М. Богословської-Бобрової це звучить як «*молчание, изгнание, мастерство*»). *...Я не боюся самотності, не боюся постраждати за іншого, не боюся розлуки з усім, з чим мені доведеться розлучитися. І не боюся припуститися помилки, навіть великої помилки, помилки, за яку каратимуся все життя*» [56, с. 127–128].

Стиль Д. Джойса фахівці визначають як «*потік свідомості*» – творчий художній принцип, що сформувався в західно-європейській літературі на початку ХХ століття. Романи Д. Джойса «Портрет митця замолоду», «Улісс», «Поминки по Фіннегану», есе «Джакомо Джойс» демонструють художні досягнення письменника. (*Актуалізувати знання про особливості художнього стилю літератури «потіку свідомості» допоможе таблиця 3.6*).

Загалом, у творах Д. Джойса можна знайти майже весь спектр художніх засобів, до яких удаються майстри слова. Італійський дослідник поезики Д. Джойса Умберто Еко на прикладі розділу роману «Улісс» – «Еол» – відзначає характерну для стилю цього автора ознаку: письменник лише фіксує певні речі і не виносить ніякого присуду, не висловлює ніякої оцінки зображуваному – його думка реалізується у формі цього розділу: «...Коли Джойс хоче засудити параліч ірландського життя, а в ньому – параліч і розкладання світу, [...] він лише реєструє пусті й претензійні дискурси журналістів, не засуджуючи їх. Цей присуд міститься насамперед у самій формі розділу, де використовуються *всі* можливі риторичні фігури (метонімія, хіазм, метафора, асиндетон, епіфора, оноματοпєя, анаколуф, гіпербатон, метатеза, прозопопєя, полісиндетон, гіпотипосис, апокопа, іронія, синкопа, солецизм, анаграма, металексис, тавтологія, анастрофа, плеоназм, паліндром, сарказм, перифраза, гіпербола – достатньо згадати лише половину з них...)» [176, с. 179]

Усі можливі риторичні фігури, активні й архаїчні, накопичені в одному розділі; таке «перевантаження» застарілими формами, які за століття використання втратили смисли, потенціал, свіжість, є образом ірландського життя у сприйманні Д. Джойса, де задихається все нове, інше, нетрадиційне.

Тобто, хочеш зрозуміти думку автора – глибоко проаналізуй усі складові форми його твору, пам'ятаючи, що всі смисли письменник закладає на рівні підтексту, нічого прямо не декларує, ні до чого не закликає. При цьому, Д. Джойс – надзвичайно парадоксальний художник.

Стильові константи і стильова домінанта індивідуального стилю Джеймса Джойса.

1. *Фрагментарність* (монтаж) дослідники стилю Джойса відзначають як композиційний, структурний елемент його творів. *Монтаж* – спосіб образного мислення, система, що поєднує в загальному русі фрагменти тексту часто радикально несхожі й віддалені: «...Цим відчуттям, вибором художник неначе відтворює причинно-наслідкові зв'язки світу» [141, с. 29]. Фрагментарність виразно проступає в авторському розміщенні тексту есе «Джакомо Джойс». Твір вибудований як потік свідомості ліричного героя, де неначе спонтанно, довільно переплітаються спостереження, враження, роздуми, спогади, уривки розмов, цитати з інших творів, ремінісценції, алюзії тощо. Стиль та інтонація кожного фрагменту різні. Але вся ця мозаїка поєднується глибиною переживань ліричного героя, який співвідносить свої почуття з сучасним йому історичним і культурним часом і простором, зі Всесвітом і відчуває себе, людину й митця, його центром. Фрагменти накопичують у сприйманні читача різні відчуття, почуття, асоціації, думки, формуються в певний образ. Відсутні плавні переходи від думки до думки, відсутня логічна мотивація переходу. Джойс використовує широкий спектр життєвих, мистецьких знань, вражень, спостережень, але пише просто. «Якщо мене й складно читати, то виключно через матеріал, яким я послуговуюсь. Моя думка завжди гранично проста» [31, с. 206]. Перлінка за перлінкою

складається намісто, ланцюжок. Але не лінійний, а багаторівневий, ємний, виразний, своєрідний.

Засіб фрагментарності (монтажу) допомагає вибрати найосновніше, хоча на перший погляд це може виглядати дрібницею. Але деталь, підкреслена іншими образами, доповнена асоціаціями, враженнями, на рівні підтексту підводить до концептуального рівня розуміння проблеми, окресленої у творі.

2. *Музична організація тексту* у Д. Джойса досягається через застосування *лейтмотиву, ритму, синестезії, крещендо*. Д. Джойс наповнив музикою окремі фрагменти розділів, де знаходять своє найглибше вираження провідні теми та проблеми твору (ці фрагменти названі автором епіфаніями), і вибудував як завершений поліфонічний музичний твір поезії зі збірки «Камерна музика», оповідання збірки «Дублінці», романи «Портрет митця замолоду», «Уліс», есе «Джакомо Джойс». Розглянемо як приклад засоби творення ритму та крещендо.

«*Ритм* – це узгодженість, майже така, як у музичному творі, всіх частин, тем, мотивів, стилістична і навіть інтонаційно-семантична єдність оповіді», — відмічав сам письменник [31, с. 182]. Ритм, тобто чергування подібних явищ, впорядкований рух, вирішує естетичне завдання формування певних образів, домінант, настроїв упродовж усього твору й окремих його фрагментів. Ритм «Джакомо Джойс» вибудовують:

а) «*пошматована фраза*», що як пульс схвильованої, збудженої людини: нерівний, з різними по силі ударами:

Минуще — простір — віки — тьмище зір — і зникомі небеса — безрух — і ще глибший безрух — безрух знищення — і її голос.

Non huno sed Barabbam!

б) *інішомовні слова* (італійські, латинь, німецькі), які ритмічно організують відповідні теми твору: місце події, релігійну забарвленість, іронічний підтекст. (*Aber das ist eine Schweinerei!* (Та це ж свинство!) — після біблійної метафори);

в) поєднання високого й низького стилів письма: «... Тут бурштинові всі вина, приглушені ніжні мелодії, горда павана, родовиті панії, що жадливими устами приманюють зі своїх лоджій, і сіфілісні бабеги, і молоді жіночки, поступливі власним спокусникам...» [52, с. 114].

Крецендо як музичний термін означає зростання, посилення звучності певної теми. Провідні теми творів Д. Джойса поступово увиразнюються на всіх рівнях тексту, щоб у певний момент прозвучати як заключний акорд. До глибокого розуміння образу коханої дівчини ліричний герой «Джакомо» приходять поступово, метафоричні уособлення героїні твору, їхня динаміка виразно ілюструють цей процес: *кобилятко* (мамина донька з красивими, гнучкими, округлими формами); *горобець* (образ пташки під колісницею Джагернаута); *розпещена пташка* (виросла в піклуванні та статку; цей «пташиний» ряд асоціацій продовжено в образах її батька і брата: «У них совині очі і совина мудрість»); *очі антилопи* (темні, гарні, сумні); *щобече щаслива пташка*; *молоденька курочка* (плаче за своєю мамою, огрядною куркою; курка не літає); *чорні василіскові очі* (василіск — казкова потвора або рід ящірок); *зоряна змія, холодна змія*.

Поступово підходить Джойс до образу коханої як спокусливої змії, що струїла його: «*Я загинув*»... Ця думка увиразнена засобом зростання, *крецендо*. Не просто резюме. А поетапно приведений до фіналу висновок.

Переплітаючись з іншими художніми знахідками автора, *лейтмотив, ритм, синестезія, крецендо* формують глибоке, часом дуже особистісне сприймання тонкої художньої тканини його творів. Наскільки читач підготовлений, чутливий — настільки й відкриваються йому лабіринти Джеймса Джойса.

3. *Символіка тексту* Джойса забезпечується багатьма засобами, найзначущі серед них літературні *ремінісценції та кольори*.

Ремінісценція — відчутний у літературному творі відгомін іншого літературного твору на рівні образів, композиції, стилю, фразеології тощо

(Гедда Габлер, «квітка без запаху», «дочка Ченчі», «сума проти поган»). Ці образи поглиблюють смисловий рівень тексту шляхом асоціативної інтелектуальної співтворчості читача.

Символіка кольору у творах Джойса разом із міфологічними, релігійними, літературними, побутовими, вербальними символами забезпечує зростання виразних, смислових можливостей тексту на підтекстовому, символічному рівні. Колір живе, рухається протягом тексту, наприклад, в есе «Джакомо Джойс» від блідого, невиразного, неясного, через кремовий, сірувато-сизий, жовчний, синьожильний, темний, зелений, білий («сніжинка», «снігопушинка»), рожевий, сивий, темнокровний, чорний, оранжевий, сріблястий, бронзуватий, брунастий, безстрамно розчервонілий, сталевосиній тощо, увесь спектр кольорів, до чорного, глибокого, насиченого болем, стражданням, пристрастю, гріхом, усвідомленням самотності... Колір супроводжує переживання, протиріччя, почуття, враження, емоції ліричного героя.

Асоціативність кольорової символіки творів Д. Джойса, як і всіх інших видів символів у його творах, – утілення філософського світосприймання, універсалізації Всесвіту як певного цілого.

4. *Епіфаніями* для Джойса-творця є миттєвості одкровення в житті людини, внутрішнього прозріння, осяяння, душевного піднесення, миті гострого бачення, раптового осягнення важливої істини, вузлові етапи духовного розвитку героя, відчуття універсальності рухомого життя.

Термін запозичений з релігії. *Епіфанії* — гімни на честь Богоявлення, *свята Водохрещі*. Під час хрещення Ісуса в Йордані була особлива ява всіх трьох ликів божества: Отець із розкритих небес свідчив про хрещеного сина та святий дух у вигляді голуба зійшов на Ісуса, підтверджуючи в такий спосіб слова Отця.

З релігійного тлумачення цього поняття у Джойса залишилося відчуття святості й висоти істини, яку ліричний герой осягнув певної миті. Російський дослідник творчості ірландського письменника Д. Урнов іронічно

зауважував щодо стилю Джойса: «За святим письмом, осяяння – це [...] ява Бога людям, сходження «духу святого» на всіх. Це [...] продукування внутрішнього бачення назовні... А чи дійдуть до людей його (Джойса) осяяння?» [155, с. 194].

В епіфаніях сходяться всі мистецькі надбання Джойса, він надає цим фрагментам тексту особливого значення. За Джойсом, епіфанія – це цілісність (*integritas*), гармонія (*consonantia*) і ясність (*claritas*) водночас. Завдяки цьому епіфанії виокремлюються з тексту за формою, змістом, емоційністю, філософічністю тощо. «Формальною» ознакою епіфанії є присутність, безпосередньо чи опосередковано, релігійних понять у цих фрагментах тексту. Ось зразок епіфанії з есе «Джакомо Джойс»:

Ян Пітерс Свелінк. Через дивне ім'я давнього голландського музики вся краса давніє й даленіє. Я чую його варіації для клавикордів на давній мотив: Молодість минає. У тьмяному тумані давніх звуків з'являється слабенький проблиск світла: ось-ось озветься голос душі. Молодість минає: оце вже кінець. Цього більше ніколи не буде. Ти добре це знаєш. І що тоді? Пиши про це, хай тобі чорт, пиши! Що ж бо інше здатний ти робити?

Для ґрунтовнішого аналізу порівнюємо переклади українською і російською мовами з оригіналом. Ця робота увиразнює ключові фрази та збереження їх у перекладі.

Ян Пітерс Свелінк. От странного имени старого голландского музыканта становится странной и далекой всякая красота. Я слышу его вариации для клавикордов на старый мотив: Молодость проходит. В смутном тумане старых звуков появляется точка света: вот-вот заговорит душа. Молодость проходит. Конец настал. Этого никогда не будет. И ты это знаешь. И что? Пиши об этом, черт тебя подери, пиши! На что же еще ты годен?

Jan Pieters Sweelink. The quaint name of the old Dutch musician makes all beauty seem quaint and far. I hear his variations for the clavichord on an old air: Youth has an end. In the vague mist of old sounds a faint point of light appears:

the speech of the soul is about to be heard. Youth has an end : the end is here. It will never be. You know that well. What then? Write it, damn you, write it! What else are you good for?

Кохання для ліричного героя твору – виток натхнення, енергії митця. Пиши про це! – як проблиск світла, голос душі після відчуття минулості молодості, кохання. Душа письменника здатна глибоко відчувати й мистецьки відтворити всі відтінки життя, вловити давні вічні мотиви. «Краса давніше й даленіє». Її осмислює й передає Митець.

Згадка про чорта, вічного опонента Бога, і є тією формальною ознакою епіфанії, про яку зазначалося вище. Але джойсовою, іронічно-брутальною, парадоксальною, різкою, аби в такий спосіб приховати біль від втрачених сподівань на звичайне земне щастя...

5. *Стильовою домінантою* художнього світу Д. Джойса можна визнати **іронію**, яка наповнює глузливо-критичним відчуттям болісні, трагічні, високі й брутальні фрагменти життя ліричного героя. У такий спосіб автор знижує серйозність певних моментів, приховує біль, захищає себе від безцеремонних оцінок, грається з читачем, пародіює загальновідомі проблеми й образи тощо. Наприклад, фінальна фраза з «Джакомо Джойс»: «Envoy: Lave me, lave me umbrella». («Прилога. Люби мене, люби й мою парасольку»).

Чітка логіка, структурованість викладу, виразність ілюстративного матеріалу, емоційність розповіді викладача, який має продемонструвати тонке чуття стилю письменника, допоможуть аудиторії налаштуватися на сприймання творів і своєрідної поетики Д. Джойса.

3.6. Система навчальної діяльності під час структурно-стильового аналізу модерністського художнього тексту

3.6.1. Вірш Шарля Бодлера «Падло»

Тема. Вірш Ш. Бодлера «Падло» як декларація естетичних переконань Поета

Краса завжди химерна...

Шарль Бодлер

Мета: виявити естетичні концепти Ш. Бодлера як революціонера в царині естетики; формувати уміння і навички аналізу поетичного тексту з урахуванням стилю; навчати умінню трансформувати емоційні враження від тексту в аналітичні спостереження, синтетичні узагальнення; виховувати бажання зрозуміти несподівані й нетрадиційні форму і зміст твору

Словник термінів: епатаж, контраст (антитеза), синкретизм, сугестія

Обладнання: збірка віршів Ш. Бодлера «Квіти Зла»; таблиця стильових констант, стильової домінанти поезії символізму

Провідні методи і прийоми навчання: евристична бесіда, спостереження над текстом, виразне й коментоване читання, порівняння оригіналу твору й перекладу.

1. Вступне слово.

Розглянемо вірш Ш. Бодлера «Падло», який входить до його всесвітньо відомої збірки з епатажною назвою «Квіти Зла». Ми з вами вже знаємо, що французький поет Ш. Бодлер стоїть біля витоків формування модерністського мистецтва, символістської естетики зокрема, що його індивідуальний стиль демонструє стильову еkleктику (злиття романтичних, натуралістичних, парнаських засобів зображення) і водночас спрямований до сугестивного творення образу-символу. Давайте спробуємо разом на прикладі вірша «Падло» визначити СК, СД індивідуального стилю Ш. Бодлера, розглянути їх і витлумачити головну думку цього епатажного, досить жорсткого твору.

2. Виразне читання вірша в перекладі Д. Павличка.

3. З'ясування першого враження від прочитаного (бесіда, вибіркоче повторне читання уривків з вірша)

– Які емоції, відчуття і почуття викликали у вас ці рядки й чому? (Огида, тому що в *Поезії* домінує брутальний опис «здохлого коня»).

– Чи можете ви назвати головних героїв цього вірша? (Це власне автор, ліричний герой, «я», та його кохана – «*моя кохана*», яка прогулюється з ним і слухає запальний монолог).

– У чому переконує свою супутницю ліричний герой? (Поет запевняє кохану жінку в тому, що її земна краса недовговічна і невдовзі стане «*як ця падлятина, як ця заразна рана, як цей стліваючий погній*». Її красу може зберегти лише він, поет. Очевидно, слово «форми» має тут подвійне значення: чарівні жіночі принади поет збереже у поетичних формах (рядках віршів). І в такий спосіб краса жінки й почуття до неї будуть збережені в слові, не в матеріальній якості, а мистецькій: «...*ваші форми я зберіг, моя богине...*»).

4. Визначення СК, СД вірша. За допомогою *орієнтовних запитань* з'ясуємо, чи відчувають студенти (учні) ті СК творчої манери Ш. Бодлера, про які говорилося на вступній лекції до теми «Поезія французького символізму» (див. таблицю 3.4) та у монографічній лекції про життя і творчість Ш. Бодлера. У разі необхідності – допомагаємо визначити їх. Наприклад:

– Які особливості стилю Ш. Бодлера (СК) можемо побачити на прикладі цього вірша? (Зазвичай називаються *епатаж і контраст*, антитеза, ці думки підтверджуються цитатами з тексту. Сама назва твору, переважання в описі малоприємних картин визначають викличний, епатажний характер твору).

– Скільки строф цього вірша присвячені опису «того жаху»? (Сім (7) строф, двадцять вісім (28) рядків).

– Якими є «інші пейзажі» в цьому творі? (Протилежними, контрастними. Є дві (2) строфи, де опис місця прогулянки має не такий детальний, але вишуканий і м'який характер: «*А світ мелодії творив...*»; «*падучої води мотив*»; «*ритмічно віялку крутив*». Асоціативні образи спокійні, ритмічні, мелодійні. «*Обриси, як маревіння кволі, як начерки на*

полотні»; *«Мазки, що їх митець завершує поволі, та тільки в споміні чи в сні»*. Рухи не різкі, повільні, неначе у сні; «обриси», тобто зорові образи, нечіткі, як начерки, мазки, натяк на щось).

– Чим викликані ваші почуття огиди? (Детальним описом малоприємної картини).

– Які засоби використовує автор, щоб викликати у читача таке враження? (Вживає грубі, брутальні слова, накопичує їх, у перекладі це звучить як *«здохлий кінь»*, *«вздріли»*, *«повійниця»*, *«падлятина»*, *«задерши ноги догори»*, *«череву гидке»*, *«вишкірені зуби»*, *«псиця»*; формує відчуття спеки (*«жаркого дня»*, *«сонце пражило»*) і це підсилює враження неприємного запаху (*«гатило в ніздрі нас таке смердіння грубе»*), тобто впливає на нюхові, зорові, «температурні» відчуття людини; підсилює це описом руху гнилизни (*«виходили черви полки»*, *«розтікалися»*, *«здіймалося, спадало і кишило»*); дає неприємний візуальний ряд (*«Як та повійниця, падлятина лежала, задерши ноги догори, / І череву гидке цинічно відкривала, / Немов казала, – на, бери!»* *«Дивились небеса на вишкірені зуби»*).

Тобто, Бодлер використовує поєднання різних відчуттів (*синкретизм*) для змалювання, навіювання певних картин і вражень.

– Як називається в естетиці символізму спосіб навіювання вражень, образів, смислів? (*Сугестія*).

– Чи можемо ми віднести засіб сугестії до стильових констант ідіостилю Бодлера? (*Так*).

– Чи має сугестія в цьому вірші Бодлера вишуканий, витончений, естетичний характер? (*Ні. Образи брутальні, гидкі. Мабуть, ця поезія не є суто символістською, автор вирішує інше завдання*).

5. Увиразнення своєрідності та смислової ролі, аналітичний розгляд СК твору. Система аналітичних запитань поглиблює знання щодо певних СК твору з метою формування умінь і навичок виявлення та тлумачення смислотворчої функції засобів художньої виразності залежно від стилю.

– Навіщо Бодлер, впливаючи на дотикові, нюхові, зорові рецептори читача, накопичуючи малоприємні образи, так багато рядків присвятив саме опису брутальних, неприємних, гнилих речей? *(Очевидно, в такий спосіб він передає своє світовідчуття, світосприймання людини, яка розчарована в соціумі, в революційних ідеях, у переконаннях щодо справедливості світоустрою взагалі. Автор «Квітів Зла» саме таким негармонійним, важким і брудним відчуває світ і намагається переконати в цьому «мою кохану» й читача).*

– Весь світ – Зло? *(Ні, оті дві строфи про «обриси» та «маревіння кволі» – це антитеза брутальному світові. Але слабка: нечітка, неконкретна; мелодійна, але не переважаюча).*

– Яким же бачить світ навколо себе поет-символіст Ш. Бодлер? *(Переважно гнилим і брутальним. Є в цьому світі й інші мелодії й обриси, та вони не переважають. Є прекрасна жінка – та вона не завжди буде молодою й гарною. Є почуття кохання, але воно має сенс, допоки є кохана. Фізична краса на певному етапі стає «падлятиною», часткою Природи, й не може викликати високі почуття й емоції. Тобто, світ недосконалий, негармонійний, у ньому переважає брутальна, цинічна складова. Природна краса (краса жіноча) є мінливою, нетривкою, такою, що піддається старінню, «гнилизні», смерті).*

– Чи можемо ми сказати, що Бодлер говорить про абсолютне знищення трутизною мелодійного світу? Тут просто мимоволі пригадується аналогічна структуру світу в Гофмана: світ філістерів і музикантів. *(Ні, навпаки, Ш. Бодлер в останніх рядках якраз і говорить про те, що справжня краса – суть його кохання – це «форми», тобто поезія про красу і кохання, які пережив ліричний герой. Тобто, брутальному земному життю протиставляється мистецтво).*

– Чому у вірші відсутній портрет жінки, опис її «красивих форм»? *(Тому що основне – почуття, які викликала в душі поета жінка; почуття, а*

не фізична краса, є найціннішим у коханні. Можливо, саме на цю думку натякає поет).

6. Співвіднесення СК зі структурними складовими твору. Система синтезуючих запитань і завдань допомагає узагальнити, підсумувати, систематизувати знання щодо проблематики твору, образів, сюжету, композиції, особливостей художнього мовлення з урахуванням стилю.

– Навряд чи сподівалися ви у великого французького поета-символіста прочитати такі цинічні рядки. На вашу думку, з якою метою він це робить? (Бодлер свідомо епатує читача, вражає і дивує, змушує зреагувати на несподіваний стиль, – а тоді викладає те, для чого це власне написано).

– Яку модель світу змальовує Бодлер у своєму вірші? (Світ наповнений протилежними, опозиційними якостями – брудом і красою. Світ трутизни переважає, домінує. (Читання вірша Бодлера «Падло» мовою оригіналу увиразнить дисгармонію світу на рівні звукопису). Гарне, чисте, мелодійне є складовою цього світу, але воно кількісно не переважає, не має сильних образів, чітких «обрисів». Діалектика їхніх взаємин полягає у мінливості цих станів: краса з часом перетікає у стан трутизни (і навпаки, про це читатимемо в інших віршах поета, «Гімні Красі» зокрема).

– Який вихід знаходить ліричний герой поезії «Падло»? (Творити мистецькі, поетичні форми, які є тривалішими, вічними по відношенню до природних явищ. Природній світ є підґрунтям для краси, а не її еквівалентом).

– Які художні засоби використовує автор? (Сугестію, синкретизм відчуттів; прийом контрасту, антитези; епатаж).

– Яка з названих СК, на ваше переконання, домінує в цьому тексті, доведіть свою думку? (Епатаж).

– Чи викликають останні рядки вірша у вас оптимістичний настрій? (Ні, швидше гіркоту, розчарування, дискомфорт. Тому що, за Бодлером, справжню гармонію і красу може створити лише поезія, але життя складається не лише з поетичних рядків...)

– Чи можна цей вірш назвати абсолютно символістською поезією? (Ні. Предмет і стиль його зображення («падло») – натуралістичні. Антитеза двох світів – це від романтичної естетики, так само як і суб'єктивність («я зберіг»), пристрасність, декларативність викладу. Прагнення високоестетичної краси – це відгомін парнаських традицій у стилі Бодлера. Засіб впливу на читача шляхом сугестії, синкретизму відчуттів – це вже суто символістська поетика творення образу, але Бодлер наповнює ці рядки надзвичайно бруталними враженнями та відчуттями, образами, які не можна назвати витонченими, імпресіоністичними. Відчуття всезагальної гнилизни створює невеселий настрій у читача; це песимістичне світовідчуття, намагання гармонізувати світ творенням краси є рисою модерністського, символістського мистецтва: «Красо, скажіть тоді черві, що підло рине / з цілунками на вашу груди, / Що ваші форми я зберіг, моя Богине, / Зберіг мого кохання суть!»)

7. Підсумкове слово.

Отже, поезія Ш. Бодлера «Падло» – яскравий зразок зародження нового, модерного символістського мистецтва. Автор свідомо пародіює брутално-реалістичними, епатажно-натуралістичними й безсило-романтичними рядками стилі, що вичерпали свій потенціал; чітко окреслює мету мистецтва – творення нового світу, світу Краси: «Красо... ваші форми я зберіг, моя Богине, / Зберіг мого кохання суть!» Інтуїтивно накреслює нові шляхи творення поезії: навіювання образів, вражень, відчуттів, емоцій, думок засобами епатажу, контрасту, синкретизму.

8. Домашнє завдання. Читати та аналізувати вірші Ш. Бодлера «Гімн Красі», «Відповідності», «Альбатрос», «Скарги Ікара».

3.6.2. Роман Кнута Гамсуна «Пан»

Тема. Людина і природа (на прикладі образів головних героїв роману Глана та Едварди).

*Любовь – это первое слово создателя, первая осиявшая его мысль...
Любовь стала источником всего земного
и владычицей всего земного,
но на всем ее пути –
цветы и кровь, цветы и кровь...*

Кнут Гамсун, роман «Вікторія»

Мета: з'ясувати світосприймання Глана й Едварди в руслі імпресіоністичної концепції людини як частки природи; розвивати навички аналізу художнього тексту з урахуванням його стильової своєрідності; формувати толерантне й водночас критичне ставлення до ціннісних пріоритетів героїв роману

Словник термінів: імпресіонізм, пленер, дивізіонізм (пуантилізм); Пан

Обладнання: репродукція картини «Танець у місті» Огюста Ренуара; таблиця стильових констант, стильової домінанти літератури імпресіонізму

Провідні методи і прийоми навчання: евристична бесіда, спостереження над текстом, вибіркоче коментоване читання, відповіді на проблемні запитання, порівняння із творами інших видів мистецтв.

1. Вступне слово.

На попередньому занятті ми з вами познайомилися з імпресіонізмом як стильовою течією модернізму, визначили СК, СД цього мистецтва, розглянули кілька імпресіоністичних полотен. Також схарактеризували творчість Кнута Гамсуна, СК, СД індивідуального стилю письменника на прикладі романів «Голод», «Містерії», «Вікторія», «Пан» (період імпресіоністичного письма норвезького митця). Дома ви прочитали до уроку роман «Пан».

Нині ми маємо з'ясувати провідну тему цього твору, його зміст, образну систему й проблематику. Пам'ятаючи, що це імпресіоністичний текст, ми будемо аналізувати його крізь призму стильової своєрідності. Для цього спершу визначимо СК твору, схарактеризуємо їх, добираючи приклади з тексту. У подальшій роботі з'ясуємо, яким чином специфіка

імпресіоністичного світосприймання впливає на тему, зміст, сюжет, образну систему, композицію, поетику, проблематику твору, його смислове наповнення. Більшу увагу в цій роботі приділимо характеристиці головних героїв твору.

2. З'ясування першого враження від прочитаного.

– Про що йдеться у романі Кнута Гамсуна «Пан»?

– Які персонажі є головними героями цього твору?

– Як ви розумієте назву твору? *(У творі змальовано почуття закоханих, Едварди й Глана, почуття, що не піддаються ніякій логіці, почуття мінливі, глибокі, пристрасні, суперечливі, природні, навіть первісні (не випадково в назву роману автор ставить ім'я язичницького божества Пана, яке асоціюється з природою, неподоланною любовною пристрасстю, плодороддям, передчуттям трагічних подій).*

– Де відбуваються події, описані у романі?

– Опис подій чіткий, послідовний, чи має інший характер?

– Які ще особливості цього тексту ви можете назвати? *(Місце дії – північне норвезьке селище Сірлунн, узбережжя моря, ліс, шхери тощо. Опис подій непослідовний, нелогічний, але повний, бо детально прописуються почуття й емоції героїв. У творі багато описів природи. Стосунки героїв дивні: вони наче й люблять один одного, але ніяк не можуть домовитися. Немає розгорнутих портретних характеристик героїв, водночас багато деталей, які є значущими у змалюванні характеру того чи іншого персонажа).*

3. Визначення СК (СД) твору за допомогою орієнтовних запитань.

– Які стильові ознаки (СК), притаманні імпресіонізму, ви помітили в цьому тексті?

(Домінування природи, як простору, як комфортного середовища для Глана, що проживає в лісовій хатині. Побудова оповіді як щоденника чи спогадів героя, від першої особи (суб'єктивна манера оповіді). Нелогічність, фрагментарність викладу: є спогади (ретроспекція), є сни чи марення,

розповідається про дивакуваті вчинки героїв, їхні емоції, але ця оповідь не лінійна, не послідовна).

– Можемо ми назвати портрети героїв роману, описи інтер'єрів класичними, повними, розгорнутими? (Ні, портрети, інтер'єри в романі є фрагментарними, поданими в деталях як враження героїв одне про одного (переважно оповідача, Глана). Розгорнутішими у творі є описи природи, пейзажі).

4. Аналітичне увиразнення своєрідності та смислової ролі СК твору.

– Давайте поширимо формулу «багато природи» (*спостереження над текстом, бесіда*).

(Природа домінує на всіх рівнях тексту: як простір (селище Сірілунн, де виросла й очікує на свого лицаря Едварда, розташоване біля лісу на морському узбережжі; лейтенант Глан, головний герой роману, проживає від ранньої весни до перших приморозків у лісі поблизу селища, в мисливській хатинці). «З моєї хатини мені було видно плутаницю островів, голих острівців, шхер, клаптик моря, трохи блакитного верхогір'я, а за хатиною стояв ліс, величезний ліс...» [24, с. 11]

*Час, перебіг подій, почуттів співвіднесений з весною-літом-осінню: «Злегка пахли земля і море, від торішнього, перепрілого в лісі листя доносився терпкуватий дух сірководню, сороки літали з гілочками й мостили гнізда. **Ще днів зо два – і розлилися й запінилися струмки, де-не-де з'явилися кропив'янки, і рибалки верталися додому зі своїх бухт**» [24, с. 16].*

*«Оповідні я поплив човном у море, причалив до невеличкого скелястого острівця за пристанню. Там росли на довгих стеблах квіти бузкового кольору, що сягали мені до колін. Я блукав поміж чудернацькими рослинами, кущами малини, в дебелих трав'яних хащах, ніде я не бачив ані звіра і, мабуть, не було тут і людей. **Хвилі лагідно пінилися при березі й огортали мене якимось гомінким серпанком;** далеко звідси над Еггегольменном з вереском літали всілякі прибережні птахи. А море з усіх боків ніби брало мене в обійми.*

Благословенні будьте, життя, земля і небо! Благословенні будьте, мої вороги! Цієї миті я волів би мати милосердя до найзапеклішого свого недруга й зав'язати шнурки на його черевиках...» [24, с. 55]

«Якось уночі випав сніг і в моїй хатині стало холодно. Там був коминок, де я варив їсти, але дрова горіли погано і страшенно тягло від стін, хоч я й позатикав їх так старанно, як тільки міг. Осінь минула, й дні покоротшали. Одначе перший сніг від сонця розтав, і земля знов лежала гола. Та ночі були морозні, й вода зашерхла. Посохла вся трава, й поховались усі комахи.

Люди якось загадково притихли, вони були задумані й мовчазні, їхні очі дожидали зими. З тих місць, де в'ялили рибу, вже не чулися ніякі крики, на пристані панував спокій, усе лаштувалося до зустрічі вічної ночі північного саява, коли сонце лягало спати в море. Глухо-глухо хлюпотіли на якомусь самотньому човні весла» [24, с. 88–89].

Колір у цих описах поступово від блакитного, бузкового, білого наближається до сухого, темного («земля лежала гола»), «вічної ночі».

Рух – розлилися, запінилися, поплив, море брало в обійми – переходить з осінню й зимою в стан спокою: горіло погано, люди притихли, панував спокій, поховалися комахи.

Звуки також поступово рухаються від лагідних хвиль, гомінкого серпанку до вереску птахів, а потім стихають, в'януть («глухо-глухо хлюпотіли»).

Тепло, що спричинило появу кропив'янок і розпалило почуття милосердя героя аж до бажання зав'язати шнурки на черевиках найзапеклішого недруга, змінюється снігом, холодом, протягом, морозною ніччю, зашерхлою водою.

Запахи землі, моря, торішнього листя на початку весни легкі; насиченіші в розпал раннього літа: довгі стебла квітів, кущі малини, чудернацькі рослини, трав'яні хащі; дим («дрова горіли погано, в'ялили рибу»), їдкий і танучий запах його переважає в осінньому пейзажі.

Емоції також коливаються: то з розквітом весни хочеться любити всіх, то холод і сон з першим снігом огортають самотню, як човен, душу.

Кольорові, рухові, звукові, дотикові, запахові враження й емоції пейзажу здійснюють ту ж динаміку, що й почуття Глана: від зародження кохання, до його розквіту та поступового стихання, згасання.

Природа як першооснова в мотивах поведінки головного героя увиразнюється фольклорно-містичними вкрапленнями в текст (легендою про дівчину, яка була вірна коханому, що забув її, до старості; маренням про Йоселіну, яка дарувала своє кохання всім, хто його прагнув); назвою твору (пан, язичницьке божество, символ природних почуттів); стосунками з *пастушкою* Генрієтою, які викликають асоціації з буколіками, пастораліями про кохання на лоні природи, та *Евою* (ім'я дружини коваля натякає на біблійну легенду про першожінку).

– Від чийого імені ведеться оповідь? (Оповідь ведеться від першої особи («З нотаток лейтенанта Томаса Глана») через два роки після подій, що стали у його житті визначальними: *«Два роки тому, 1855- го... зі мною щось сталося, бо відтоді майже не думав про те, однак пам'ятаю, що ночі були ясні, аж світилися»* [24, с. 10]. І саме сприймання Гланом подій, персонажів, життя в цілому є головним, тобто твір має *суб'єктивний характер*: *«Бо ж твоя власна душа – то джерело журби і радощів»* [24, с. 11]).

– Який характер має сюжет цього роману? (Роман «Пан» є *фрагментом* з життя Глана. Його минуле змальовано в деталях, майбутнє – в епілозі, новелі «Смерть Глана». Основу *подієвого сюжету* роману складають епізоди знайомства Глана з Едвардою, уривчасті спогади Глана про їхні стосунки та розлуку; *внутрішній сюжет* – це переживання кохання, передане як мінливі враження, емоції, почуття, переживання двох різних світів – жіночого й чоловічого. У невеличкій історії Едварди й Глана Гамсун вловив вічну сутність цих стосунків як прагнення/боротьбу).

– У який спосіб зображені портрети героїв роману, інтер'єри? (*Портрет, інтер'єр* – у деталях, переважно *враженнєвих, колористичних*).

Сорочка з білою ненакрохмаленою маніжкою, на тій маніжці – діамантова защіпка, – деталі портрету пана Мака, який прагнув аристократизму в манерах, статусі, але у вчинках був жорсткий і нешляхетний: знущався над Евою. Біла хустина – деталь, що увиразнює юність, природну жіночність, щирість і чистоту почуттів Еви, закоханої в Глана. Останню путь до церкви та могили вона здійснила на білому човні. Сумна логіка.

Дитина, школярка в перефарбованій піджачині, без рукавичок на засмаглих руках – перші враження Глана про *Едварду*, які розгорнуться потім у дивній, непослідовній, вередливій поведінці дівчини, у її намаганні підкорити Глана, прилаштувати його до своїх мрій про Принца й змусити діяти його так, як вона хоче. Давні французькі книжки в красивій, тисненій золотом, оправі сформували в ній ті ідеали, які не може сприйняти щирий і природний Глан, і які вже не спрацьовують у часи, віддалені від лицарства, у неаристократичному середовищі купців, лікарів. То вже не істинні, а перефарбовані ідеали. Час і люди змінилися. Хоча за своєю природною суттю Едварда як дитина щира й подібна до Глана: вона шаленіє через ревності до жінок у минулому лейтенанта, до стосунків його з Евою. Ці емоції переповнюють Едварду, вона не здатна опанувати їх, і ланцюг взаємних знущань та кпинів призводить до парадоксального розриву: виписавши мундир для сватання, Глан приходить у ньому попроситися.

Глан: звірячий погляд, сива голова; лігво звіра. Природний, сильний, щирий і відданий у коханні, він не сприймає ніяких умовностей та гри. Коли лейтенант усвідомив, що подолати відчуженість Едварди не зможе, то втратив будь-який інтерес до життя і спровокував свою загибель. Передчасно посивіла голова – ознака чистого й гіркого досвіду Глана в коханні. Відмова його (за новелою «Смерть Глана») підтримувати стосунки із заміжною Едвардою також є доказом того.

Таким чином, Кнут Гамсун як митець-імпресіоніст у враженневих і колористичних деталях передає сутнісні характеристики своїх героїв).

– Хто з героїв твору, Глан чи Едварда, ближчий до природи? Як це змальовано в творі?

(Пейзажі у романі мерехтливі, мінливі, музичні, запахів, суголосні станам душі його героїв, переважно Глана. Ось лейтенант ще просто мисливець на полюванні, людські стосунки ще не схвилювали його душу, нескінчена мелодія його душі плюскоче спокійно й самотньо:

«То була гарна пора – день дошав, повітря прозорішало; я спорядився і рушив на два дні у гори, на шпильсті верхів'я... За милю вділ від мене лежало море, скелі були чорні і мокрі, бо з них без угаву спадала вода, вихлюпуючи одну і ту ж скупеньку мелодію. За цими слабенькими звуками далеко в горах я не помічав, як плине час... Ну ось, ця нескінченна мелодійка плюскоче собі в самоті, міркував я, і ніхто її не чує і не думає про неї, та однак вона плюскоче сама для себе без кінця-краю, без кінця-краю!...» [24, с. 14–15]

Зароджується почуття, і хочеться любити весь світ: «Одноманітне шарудіння та ці знайомі дерева й камені для мене багато важать, я переповнююся неясним почуттям удачності, – все до мене прихильється, єднається зі мною, я все люблю» [24, с. 19].

Глана гнітять тривожні передчуття: «Перелітні птахи вже відлетіли – щасливої дороги й ласкаво просимо повертатися назад! Зграйка синичок та кілька горобців живуть самотньо по скелястих схилах і в хащах кущів. Піп-пип! Усе так дивно перемінилось, карликова берізка червоніє, мов кров, на сірому камінні Он блакитний дзвіночок, а онде бадиліна зніту витикаються з вересу, гойдаються і стиха шурхотять свою пісню. Цсс! А над усім цим кружляє яструб, він витягнув шию і прямує у верхогір'я» [24, с. 82].

Безнадія й самотність огортають його: «Зійшов місяць, і висипали зірки, навколо здіймалися гори, і я бачив безкрайї ліс. Онде стоїть млин, а там, он там була моя хатина, що згоріла. На попелищі височіє сам-один сірий камінь. Юселіна, Ева...

Над горами й долами стелеться полярна ніч» [24, с. 92].

5. Співвіднесення СК, СД зі структурними складовими тексту, синтезуючі запитання.

– Які художні особливості (СК) є найвиразнішими в цьому творі? Тобто, спробуємо визначити *стильову домінанту (СД)* роману Гамсуна «Пан». (*Природа – головний образ і водночас художній засіб твору: як тло, час (хронотоп); колір, звук, запах у пейзажах; як фактор вчинків головних героїв твору (за логікою природного потягу чи всупереч ньому).*)

– Які риси характеру Глана є визначальними? (*Природність у повному розумінні цього слова...*)

– Що є головним чинником поведінки Едварда? (*Певний рівень цивілізації, вона – «культурна» героїня, її органічний простір – селище, будинок, кімната, книги, меблі, посуд тощо. Цілком природне й щире почуття дівчини весь час «контролюється» вередливими забаганками татової доньки, яка сформувала певні ідеали під впливом романтичних книг про лицарів та принців, але чітко не усвідомлює, чого вона хоче. Варіант історії про Емму Боварі?.. Чи туга Кнута Гамсуна за втраченими природними мотивами до життя в умовах цивілізації?..)*)

– Чи кохали одне одного Глан та Едварда? Чому вони не стали щасливою парою? (*У романі «Пан», фрагментарній замальовці душевного стану лейтенанта Глана, письменник передав природне прагнення людини до кохання, якому чинить перепони різне світосприймання, виховання закоханих, гордість, сама їхня жіноча та чоловіча суть. І ця неможливість абсолютного злиття Чоловіка й Жінки увиразнює мотив неподоланної самотності, людської роз'єднаності, мотив, що його відчули й зацентрували митці-модерністи. «Бо я належу лісам і самотині» [24, с. 94].*)

Звертаємося до картини «Танець у місті» О. Ренуара, де в танцювальному ритмі злилися чоловічий (у чорному) й жіночий (у білому) силуети, де не виписані обличчя персонажів й акцент перенесений на спільний рух контрастних кольорів. Це полотно є прекрасною ілюстрацією творчої манери імпресіоністів й авторської концепції роману Кнута Гамсуна «Пан»).

– Як змінені класичні поняття автора-оповідача, портрета, інтер'єру тощо в цьому творі? (*Оповідь ведеться від імені головного героя (лейтенанта Томаса Глана), його специфічне світосприймання відбивається на всіх рівнях тексту; портрети, описи інтер'єру змальовані в колористичних, враженнєвих суб'єктивних (очима Глана) деталях, що не розповідають, не пояснюють, а скорше підказують, натякають*).

6. Підсумкові запитання.

– Які висновки після прочитання роману Кнута Гамсуна «Пан» Ви можете зробити для себе? (*Кохання – найцінніше почуття людини. Без нього життя не має сенсу. Природні почуття – це чисті, інтуїтивні, щирі почуття, їм треба довіряти...*)

– Чи відповідає образ Едварди вашому уявленню про цивілізовану, культурну людину?

– Чи повинна людина контролювати свої почуття? Якою мірою? У яких ситуаціях?

7. Домашнє завдання: Намалювати пейзаж в імпресіоністичній манері за описами природи в романі Кнута Гамсуна «Пан».

3.6.3. Оповідання Івана Буніна «Легке дихання»

Тема. Проблема самотності людини у світі на прикладі життя-«осяяння» (17, с. 25) Олі Мещерської

*Є декілька речей незмінних, органічних,
з якими нічого вдіяти не можна:
смерть, хвороба, любов, а решта – дрібниці.*

Іван Бунін

Рассказ этот удобен для анализа по многим причинам: прежде всего на него можно смотреть как на типический образчик классической и современной новеллы, в котором все основные стилистические черты, присущие этому жанру, раскрываются с необычайной ясностью. По своим художественным достоинствам рассказ этот принадлежит, вероятно, к лучшему из всего того, что создано повествовательным искусством, и

недаром по єдиногласному признанню, кажеться, всех писавших о нем он почитается образцом художественного рассказа.

Лев Выготский

Мета: з'ясувати причини трагічного фіналу життя героїні твору; дослідити імпресіоністичну техніку письма І. Буніна; виховувати толерантність, делікатність, взаємоповагу у стосунках

Словник термінів: імпресіонізм, дивізіонізм

Обладнання: фарби, аркуш білого паперу для створення імпресіоністичного полотна; схеми; таблиця стильових констант, стильової домінанти літератури імпресіонізму

Методи і прийоми навчальної діяльності: евристична бесіда, спостереження над текстом, вибіркоче коментоване читання; відповіді на проблемні запитання, вирішення проблемної ситуації; застосування схем, таблиць, засобів суміжних мистецтв (творення імпресіоністичного полотна); самостійна дослідницька робота.

1. Вступне слово. *До цього твору звертаємося саме тому, що, як слушно зазначають і Л. Виготський, і автори «Техне майевтике» Є. Волощук і Б. Бігун, ще зустрічається бажання оцінювати й аналізувати художній текст І. Буніна за певними шаблонами, з точки зору традиційних морально-етичних норм. Це часто призводить до «вкрай вульгарної» [15, с. 182] трактовки оповідання І. Буніна, яке Л. Виготський назвав «зразком художнього оповідання» [20, с. 205].*

...Чи не допоможе нам глибше зрозуміти характер головної героїні розгляд оповідання як імпресіоністичного твору?

2. З'ясування першого враження від прочитаного.

– Хто є головною героїнею цього оповідання? Що ми знаємо про її походження, родину, коло друзів, стосунки з чоловіками, причину загибелі? Які ще дійові особи вам запам'яталися?

3. Визначення СК (СД) твору за допомогою орієнтовних запитань.

– Давайте разом із автором познайомимося з Олею Мещерською ближче: портрет, родина, гімназійне життя, коло спілкування, ставлення до неї начальниці гімназії та класної дами, Шеншина, Малютіна, козачого офіцера, який стріляв в Олю. Її пряма мова, щоденникові записи.

– Чи дає автор прямі оцінки своїй героїні? (*Ні, але він передає ставлення інших людей, а воно різне: більшість персонажів закохані або захоплені Олею; хтось демонструє легкий осуд, незадоволення*).

– Як ви сприймаєте такі фрази щодо Олі: *«Фотографічний портрет гімназистки із радісними, вражаюче живими очима»*. – (Молода дівчина, яка раділа життю).

«А вона нічого не боялася – ані чорнильних плям на пальцях, ані розпашілого обличчя, ані розкуйовдженого волосся, ані заголеного при падінні на бігу коліна». – (Природна, щира).

«Присіла так легко і граціозно, як тільки вона одна вміла це робити...»
– (Легка у спілкуванні, чарівна).

«Її тут Мещерська, не втрачаючи простоти й статечності, раптом увічливо перебила її:

– Пробачте, тада, ви помиляєтеся: я жінка. І винуватий у цьому – знаєте, хто? Татів друг і сусід, а ваш брат, Олексій Михайлович Малютін...»
– (Відверта, проста).

– *«Легке дихання»* – (Оля була легкою людиною, не драматизувала життя, жила в очікуванні радості, а не трагедії, бо юна й гарна).

– *«Я не розумію, як це могло статися, я збожеволіла, я ніколи не думала, що я така! Тепер мені один вихід... Я відчуваю до нього таку відразу, що не можу пережити цього!..»* – (Оля легко піддалася бажанню чоловіка, який був другом її батька, якого давно знала, якого поважала, якому довіряла, який їй навіть подобався. (Опис її вражень від вбрання та зачіски, бороди Малютіна нагадує захоплення Емми Боварі, героїні Флобера, маркізом із маєтку Воб'єсар: поверхове, романтичне. Це не була закоханість чи кохання).

Близькість викликала відразу до Малютіна, незадоволення своєю легковажністю. Очікування дівчини не були виправданими. Обірвана фраза: «Тепер мені один вихід...» – натякає на бажання картати себе або покарати).

– Можемо ми однозначно твердити: Оля – погана, або, навпаки, хороша?..

– Яку особливість у побудові оповіді про Олю ви можете назвати? (*Непослідовність, нелогічність викладу: спершу про хрест на її могилі, потім про її навчання, далі – про постріл козачого офіцера...*)

– Чи маємо ми у цьому оповіданні повну розповідь про життєвий шлях Олі? (*Ні, це уривки, фрагменти з її життя, враження людей, що її знали*).

– Можемо ми гіпотетично стверджувати, що композиція оповідання суголосна характеру й поведінці його головної героїні?.. Давайте розглянемо композицію твору детальніше.

– Якщо ми називаємо цей твір імпресіоністичним, то які засоби виразності цього мистецтва допомогли б нам глибше зрозуміти головну героїню твору? (На цьому етапі уроку можна актуалізувати знання учнів про СК, СД імпресіонізму і розглянути таблицю 3.5, с. 126). (*Кольорова гама. Її можна дослідити за текстом і спробувати зобразити*).

Отже, розглянемо детальніше СК твору – композицію та спектр кольорів – з метою максимального наближення до авторського розуміння характеру й поведінки головної героїні твору.

4. Увиразнення своєрідності та смислової ролі, аналітичний розгляд СК твору. Перший етап: дослідження композиції твору для з'ясування його концепції. (*Бесіда, спостереження над текстом, укладання схеми*).

– Давайте пригадаємо значення таких термінів: *фабула, сюжет, композиція*... За словами Л. Виготського: «...Композиція твору є надзвичайно важливим завданням мистецтва слова», «це і є мелодія нашої новели» [20, с. 201, 208]. Події в оповіданні «Легке дихання» викладені за хронологічним принципом, лінійним чи інакше? Як саме?

– Тепер давайте спробуємо відповісти на запитання, яке формулює той же Л. Виготський: «Для чого художник, не задовольняючись простою хронологічною послідовністю подій, відступає від прямолінійного розгортання оповіді й надає перевагу опису кривої лінії, замість того, щоб рухатися найкоротшим шляхом між двох точок уперед?» [20, с. 203]

Для цього розглянемо схему диспозиції подій щодо Олі за логікою фабули оповідання «Легке дихання» І. Буніна, що укладена Л. Виготським (Рис. 3.2.):

Фабула (за Виготським)		Композиція (за Буніним)
1	Дитинство	2
2	Юність	3
3	Епізод з Шеншиним	4
4	Розмова про легке дихання	?
5	Приїзд Малютіна	?
6	Зв'язок з Малютіним	?
7	Запис у щоденнику	?
8	Остання зима	?
9	Епізод з офіцером	?
10	Розмова з начальницею	?
11	Убивство	?
12	Похорони	?
13	Допит у слідчого	?
14	Могила	1

Рис. 3.2. Схема диспозиції подій за логікою фабули оповідання І. Буніна «Легке дихання» (за Л. Виготським)

Тепер ці епізоди розставимо за композицією сюжетних елементів оповідання у Буніна (*колективна робота над схемою*).

Подивимося, як виглядає графічний малюнок щодо композиції оповідання рукою Л. Виготського (Рис. 3.3).

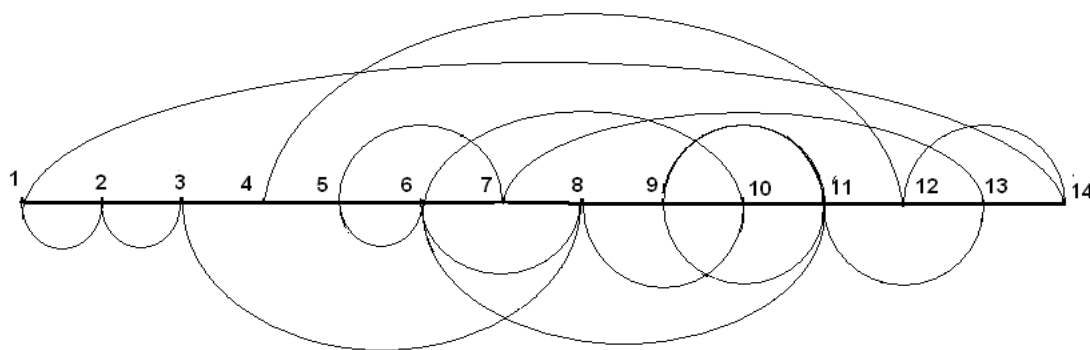


Рис. 3.3. Графічне зображення композиції оповідання

І. Буніна «Легке дихання» (за Л. Виготським)

Ось коментар ученого: *«Події в оповіданні розвиваються не за прямою лінією, а розгортаються стрибками. Оповідання плигає то назад, то вперед, поєднуючи і співставляючи найвіддаленіші точки оповіді, переходячи часто від однієї точки до іншої, зовсім несподіваної»* [20, с. 208].

(Така композиція ламає усталену, очікувану, класичну лінійну логіку: мотив (причина) – дія (вчинок, подвиг, гріх) – наслідок (перемога, успіх, поразка, кара). Наслідок (у даному разі, могила) може стати причиною і навпаки. Тобто, все у житті відносне, плинне, мінливе. І що є головним – це залежить від сприймання людиною життя, від її реакції на якісь норми, критерії, чи навпаки, від її байдужості до них).

5. Співвіднесення СК зі структурними складовими тексту, синтезуючі запитання (перший етап).

Переповідаючи історію Олі Мещерської у свій спосіб, переставляючи трагічний фінал на початок оповідання, якої мети хотів досягнути І. Бунін? *(Він зосередив читача не на факті смерті Олі, а на її характері, поведінці. «Психологічна напруга» (spanning) читача концентрується не на емоції страждання, співчуття, осуду, а на аналітичній зосередженості, на бажанні зрозуміти й пояснити поведінку Олі й причини того, що з нею відбулося. Лев Виготський цей ефект називає «законом знищення формою змісту»)* [20, с. 214, 215].

Які ще є в тексті докази того, що І. Бунін «гасить» емоцію за рахунок структури епізоду, фрази, речення. *(Опис близькості з Малютіним, розмова*

про це з начальницею, повідомлення про те, що Олю застрелили. Ключові слова у цих фрагментах розміщені не на початку епізоду, фрази чи речення, а всередині, вони губляться серед інших слів і втрачають експресивну силу. Наприклад: «А через місяць після цієї розмови козачий офіцер, потворний племей на вигляд, котрий не мав нічогісінько спільного із тим колом, до котрого належала Оля Мещерська, **застрелив** її на платформі вокзалу серед великого натовпу людей, що тільки-но прибули поїздом» [17, с. 28]).

Яке ж завдання ставить перед собою автор? (Не описати подію, не засудити героїню, а допомогти читачеві відчутти її характер, її «легке дихання» і спробувати крізь ці натяки зрозуміти й Олю, й автора).

6. Увиразнення своєрідності та смислової ролі, аналітичний розгляд СК твору. Другий етап: дослідження кольорової гами твору для з'ясування його концепції (створення імпресіоністичного полотна).

– Чи могли б ми відтворити ці натяки у кольорі? (Від початку до фінальних рядків оповідання насичене кольорами. Заздалегідь приготувавши мольберт чи аркуш ватману, фарби, разом з учнями «малюємо» «Легке дихання» Буніна відповідно до композиції оповідання: зліва направо чи згори донизу штрихами за текстом наносимо фарбу певного кольору). Які кольори тут є?..

– Який колір асоціюється з темою гріха, смерті; чистоти, щирості, відвертості; чи є кольори, емоційно нейтральні? Які ще асоціації викликають у вас ці відтінки?

(Оповідання російського письменника І. Буніна «Легке дихання» написане в імпресіоністичній манері. Об'єктивне у змалюванні Олі та її короткої історії, на перший погляд, домінує над суб'єктивним, її власними враженнями та почуттями. Але кольори, названі прямо чи домислені асоціативно, які супроводжують мову автора, настанови начальниці гімназії, свідчення офіцера, щоденникові записи Олі, враження класної дами й останній монолог Олі, вибудовані, як і текст, за технікою дивізіонізму, пуантилізму. Штрихи певного тону, що на відстані зливаються у певну

кольорову гаму, гармонію. Така техніка мазка, цятки застосована Буніним до характеристики Олі устами автора, козачого офіцера-плебея, начальниці, класної дами та самої Олі. І саме колір, його рух та відтінки є тим, що допомагає з'ясувати головну проблему цього твору. Ніде Бунін не робить прямих висновків чи повчань, це все на рівні підтексту.

Глиняний насип, дубовий хрест, дні сірі, порцеляновий вінок, радісні очі, ясний блиск очей, зима сніжна, біла, морозна, погоже променисте сонце, мороз і сонце, рожевий вечір, сяючи очима, моложава, але сивоволоса, ясно і жваво дивлячись на неї, лакована підлога, чистий і великий кабінет, тепло лискучої голандки, свіжість конвалій, молодий цар, обличчя зашарілося, сонце наблискувало крізь увесь змокрілий сад, холодно, очі молоді, гарні, борода срібна, скляна веранда, місто чисте, сухе, каміння побіліли, легко й приємно ступати, жіночка у жалобі, у чорних лайкових черевиках, з парасолькою із чорного дерева, брудний майдан, кіптяві кузні, свіжо дме польове повітря, чоловічий монастир і острог, біліє захмарений небокрай, сіріє весняне поле, біла огорожа, дубовий хрест, весняний холод, порцеляновий вінок, очі сяють, мертвий вінок, чистий погляд, бліде личко серед квітів, чорні киплячі смолою очі, чорні як ніч вії, ніжний, грайливий рум'янець, коліна кольору мушлі, легке дихання, захмарене небо, холодний весняний вітер.

Коли козачий офіцер схарактеризований словами автора чи власною прямою мовою – кольори відсутні. Тему цвинтаря супроводжують сірі, коричневі, холодні тони. В описі класної дами домінує чорний колір горя, скорботи, гріха, кари (острог, монастир). Присутність Олі в коридорах гімназії, в кабінеті начальниці, в щоденникових записах наповнена теплими, світлими, чистими, ясними кольорами. Останній монолог Олі – контраст чорного і рожевого, молочного (теплого) кольорів. Кілька разів у тексті повторена деталь «легке дихання» (вона є у назві, в передостанній та заключній фразях твору), «ясний погляд». Останній рядок наповнений прохолодним, але прозорим, світлим весняним кольором.

Ясна, чиста, прозора, світла гама домінує в цій картині, в цьому тексті у порівнянні з різкими, негативними кольорами (мертвий вінок, дні сірі, кіптяві кузні) та кольорами, що не мають чіткого негативного чи позитивного емоційного асоціативного ряду (порцеляновий вінок, сіріє весняне поле, чорні киплячі смолою очі). Основне чуттєве враження – «холодно» (скляна веранда, зима сніжна, біла, морозна, холодний весняний вітер).

7. Співвіднесення СК, СД зі структурними складовими тексту, синтезуючі, підсумкові запитання.

Чи співпадає логіка перебігу кольору зі структурою композиції оповідання? Чи допомагають нам засоби імпресіоністичного мистецтва зрозуміти поведінку та характер героїні твору І. Буніна? Оля – людина природна чи цивілізована? Кохання в житті Олі – це головна тема твору? *(В оповіданні досліджується природа жінки, юної дівчини, її емоційність, імпульсивність, легкість, щирість, простота, наївність, відкритість, чарівність. Взаємини Олі з чоловіками увиразнюють ці риси її характеру).*

– Чому автор не прагне засудити Олю, а змальовує її, милується нею, естетизує це щире і легке створіння? *(«Природа знаходиться поза етичної системи координат – життя Мещерської, цей чистий пульс самої природи, не можна зіставляти з суто людськими уявленнями про добро і зло. Природа не знає трагедій, постійно змінюючись, вона залишається вічною: гілочку, що осипалася після дощу, і край хмаринки, що почорнів у вечірньому пружі, не можна оплакувати, можна – споглядати. Так і життя бунінської героїні принципово неможливо перекласти мовою трагедії, це саме «дихання»... як природа, легке і безсмертне»)* [15, с. 181].

– Яка ж головна думка твору Івана Буніна? *(Історія сумна – дівчину застрелив плебей-залицяльник. На рівні композиції, кольору Бунін м'яко формує у читача відчуття природності і щирості прагнень юної школярки. Канони гімназійного виховання, сумнівні поняття честі нешляхетного козачого офіцера, дорікання начальниці типу «розоряєте ваших батьків на черевички за двадцять карбованців» стають нездоланною перешкодою на*

шляху дівчини-дитини, яка потребує мудрості й розуміння у спілкуванні, а не використання її наївності, довірливості, заборон та категоричних вимог).

8. Заключне слово. Трагічна загибель Олі спричинена відсутністю намагання людей старших, дорослих делікатно прислухатися до трепетних, тонких бажань юної душі, дати якусь слушну пораду. Ще один мотив людської виокремленості, непоборної роз'єднаності, холодної відчуженості, самотності. Мотив, який у літературі модернізму набуває особливої виразності.

9. Домашнє завдання. Порівняти образи героїв імпресіоністичних творів Томаса Глана й Олі Мещерської (чоловіка і жінки як природних істот).

Одним із варіантів домашнього завдання *пошукового характеру* може бути дослідницька робота щодо визначення жанрової природи оповідання (чи новели) І. Буніна «Легке дихання».

Довідка. У науковій літературі зустрічається два жанрових визначення твору І. Буніна: *новела й оповідання*. У праці Л. Виготського «Психологія мистецтва» перша фраза Глави УІІ «Легкое дыхание» звучить так: «*От басни переходим сразу к анализу новеллы*». Нижче, у другому абзаці, Л. Виготський уживає термін «**рассказ**» (**оповідання**): «*Два основных понятия, с которыми приходится иметь дело при анализе структуры какого-нибудь рассказа, всего удобнее обозначить, как это обычно делается, как материал и форму этого рассказа*» [20, с. 199].

У підручнику Є. Волощук «Зарубіжна література. Хрестоматія-посібник. 11 клас» (2003), праці Є Волощук, Б. Бігуна «Техне майевтике...» [15] щодо твору І. Буніна застосовується термін «**новела**». У програмі із зарубіжної літератури за редакцією Д. В. Затонського [130] читаємо: «Легке дихання» І. Буніна – «шедевр **новелістики ХХ століття**»; «**Особливості сюжету, композиції та стилю оповідання**».

У Літературознавчому словнику-довіднику зазначається: «**Новела** – невеликий за обсягом прозовий епічний твір про незвичайну життєву подію з **несподіваним фіналом**, сконденсованою та яскраво вималюваною дією...

Серед різновидів епічного жанру вирізняється точною й усталеною конструкцією. До композиційних канонів Н. належать: наявність точної та згорненої композиції..., перевага сюжетної однолінійності... Персонажами Н. є особистості як правило цілком сформовані... Сюжет Н. простий, надзвичайно динамічний, містить у собі момент ситуаційної чи психологічної несподіванки...» [88, с. 497–498]

«Оповідання – невеликий прозовий твір, сюжет якого заснований на певному (рідко кількох) епізоді з життя одного (іноді кількох) персонажа... Важливу роль відіграє художня деталь. О. дуже близьке до новели. Іноді новелу вважають різновидом О. Відрізняється О. від новели більш виразною композицією, наявністю описів, роздумів, відступів... [88, с. 509]

Порівняльний аналіз жанрових особливостей оповідання і новели загалом не дає змоги чітко віднести твір І. Буніна «Легке дихання» до одного з названих жанрів. Цим і зумовлено вживання двох термінів на означення жанру твору І. Буніна у науковців, укладачів підручників і програм.

Очевидно, у даному разі йдеться про художній синтез (розмивання жанрових канонів), притаманний літературі модернізму.

У відступі від жанрового канону вбачається також вияв авторської концепції твору, яка полягає, як зазначалося, у неможливості підпорядкувати природну щирість людини певним стереотипам цивілізованого суспільства.

3.6.4. Система вставна повість «Сваннове кохання» з романного циклу Марселя Пруста «У пошуках утраченого часу»

I. Семінарське заняття.

Тема. Своєрідність стилю літератури «потoku свідомості» (на прикладі першої книги романної епопеї «У пошуках утраченого часу» французького письменника М. Пруста «На Сваннову сторону»).

...Твір є нерозчленованим потоком пам'яті автора-оповідача, йому притаманний високий рівень композиційно-сюжетної єдності. Словом, це не цикл романів, а... величезний роман, «суб'єктивна епопея»...

У Пруста твір розгортається не в епічному часопросторі, а в психологічному, в пам'яті оповідача, зближеного з автором.

Дмитро Наливайко

Мета: сформувати поняття «потіку свідомості» як стильової течії літератури модернізму (визначити СК, СД літератури «потіку свідомості»); схарактеризувати СК, СД індивідуальної манери Марселя Пруста; розвивати навички самостійного опрацювання навчального матеріалу; підготувати до сприймання та вивчення тексту вставної повісті «Сваннове кохання»

Словник термінів: «потік свідомості», психологічний хронотоп, ремінісценція, релятивність

Обладнання: портрет М. Пруста, виставка із семи книг роману «У пошуках утраченого часу» (переклад Анатолія Перепаді), запис мелодії П. де Сенневіля, О. Туссена «Кохання»; таблиця стильових констант, стильової домінанти літератури «потіку свідомості»

Провідні методи і прийоми навчання: самостійна дослідницька робота, робота з довідковою, літературознавчою джерельною базою, самостійне читання художнього твору; спостереження над текстом; вивчення біографії письменника, робота зі статтею підручника, написання рефератів, укладання плану, конспекту, підготовка виступу; вибіркоче коментоване читання; розв'язання проблемних завдань, питань; застосування творів інших видів мистецтв

Система випереджувальних завдань:

Проблемне питання заняття: Чи відрізняється індивідуальний стиль М. Пруста від реалістичного способу письма?

Завдання й запитання до семінару для окремих доповідачів.

1. Підготувати коротке повідомлення за біографією М. Пруста: родина, освіта, спосіб життя, коло мистецьких уподобань, основні твори.

2. Витлумачити за літературознавчими словниками поняття: література «потоків свідомості», ремінісценція, релятивність; актуалізувати (пригадати) значення терміна «хронотоп».

Дослідити за текстом «Сванного кохання»:

3. У якому художньому просторі розгортається оповідь у романі: в Парижі, в провінції, у свідомості оповідача?

4. Чи витримана логіка перебігу подій твору в часі?

5. Що спричинило захоплення Сванна жінкою «не в його стилі»?

6. Які стильові особливості манери Пруста зумовлюють його увагу до найтонших порухів душі героїв та наповненість роману музикою, мистецтвом, пейзажами тощо?

7. У чому полягає особливість метафоричних образів твору?

8. Складні синтаксичні конструкції – ключова характеристика мови роману.

Додаткове завдання для тих, хто вивчає французьку мову: схарактеризувати переклад твору М. Пруста українською мовою.

Попередні завдання для всіх учасників семінару:

9. Прочитати вставну повість «Сваннове кохання».

10. Продумати відповіді на запитання:

– Чи відбиває роман Пруста «У пошуках утраченого часу» внутрішній світ його автора?

– Чи приємно вам спілкуватися з людиною, яка глибоко відчуває світ іншої людини, природу, мистецтво? Чому?

– Як ви розумієте вираз «інтелігентна людина»?

– Яке значення в житті людини, на вашу думку, має почуття кохання?

1. Актуалізація опорних знань (бесіда) зі світоглядних й естетичних засад (стильових констант, стильової домінанти) модернізму (на матеріалі попередніх тем: вступні заняття до літератури на межі ХІХ–ХХ ст., літератури символізму, імпресіонізму; використання таблиці).

2. Вступне слово. Повідомлення теми уроку, мотивація навчальної діяльності.

(Методичні зауваження. Учням-доповідачам варто попередньо запропонувати прочитати першу книгу романної епопеї Пруста «На Сваннову сторону» для того, щоб у своїх доповідях-виступах вони могли використати ширше той ілюстративний матеріал, що увиразнює особливості стилю «потoku свідомості» автора, суб'єктивний кут зору зокрема. Оповідачем у романі виступає Марсель, головний герой твору, прообраз автора. Він же, від третьої особи, переповідає історію кохання Сванна («Сваннове кохання»). Але світовідчуття Сванна й Марселя настільки близькі, що у читача формується враження своєрідної сповіді Сванна. І суб'єктивний монологічний характер оповіді в повісті в цілому зберігається).

3. Семінарське заняття.

3.1. Повідомлення про життя і творчість Марселя Пруста, презентація романної епопеї автора на виставці. Доповнення опонента, аудиторії. (Акценти: родинна атмосфера; якість освіти, ранні літературні інтереси, мистецьке коло спілкування; вплив філософії інтуїтивізму А. Бергсона на світогляд Пруста, полеміка із Сент-Бьовом щодо переважаючих чинників творчості митця; стиль життя, зумовлений хворобою; основні твори, вплив творчої манери Пруста на художній стиль світової літератури ХХ століття; переклад Анатолем Перепадею романної епопеї «У пошуках утраченого часу» українською мовою).

3.2. Тлумачення терміна література «потoku свідомості» (виступ наступного доповідача, опонента, обов'язкове резюме викладача).

3.3. Слово викладача. Загальна характеристика теми, обсягу роману Пруста «У пошуках утраченого часу», його жанру, структури, образної системи, проблематики; тлумачення назви циклу романів «У пошуках утраченого часу», назви останнього роману «Віднайдений час» як ключових понять твору.

Довідка. Роман французького письменника М. Пруста (1871–1922) «У пошуках утраченого часу» складається з семи книг: «На Сваннову сторону», «У затінку дівчат-квіток», «Сторона Германтів», «Содом і Гомора», «Полонянка», «Втікачка», «Віднайдений час». Твір був написаний й опублікований на початку ХХ століття. Першу книгу видано автором власним коштом у 1913 році, останню книгу видруковано після смерті письменника у 1926 році. У перекладі українською мовою роман був опублікований видавництвом «Юніверс» протягом 1997–2002 рр.

У час творчого формування М. Пруста, що припадає на межу ХІХ–ХХ століть, література й мистецтво переживали глибокі зміни, зумовлені входженням європейського суспільства в нову фазу історичного розвитку. Реалістичний творчий метод мистецтва ХІХ століття, який був сформований під впливом учень позитивістів і покладався на міметичні принципи відтворення дійсності, вичерпав свій потенціал. Настала епоха пошуку й формування літературно-мистецьких тенденцій неміметичного характеру – епоха модернізму.

Модерністське мистецтво увиразнює творчу інтуїцію як світоглядну й методологічну основу художньої творчості. Це мистецтво шукає нових, «модерних» способів організації художньої реальності, які часом співіснують із традиційними, що зазнали глибокої переоцінки.

М. Пруст створив роман, що є художнім документом життя вищих верств французького суспільства на межі ХІХ–ХХ століть у філософських, етичних, психологічних, ментальних, естетичних характеристиках насамперед. Дослідники творчості Пруста зазначають, що він, слідом за

Бальзаком, який уповні змалював апогей буржуазно-аристократичного суспільства, зобразив його агонію [104, с. 338].

Роман Пруста розгортається за «плином пам'яті» [104, с. 339] героя-оповідача Марселя. Роман – історія його дитинства, юності, зрілих років та часу завершення життєвого шляху й підведення підсумків, «віднайденого часу». Ліричний герой роману шукає себе між двома соціокультурними колами, до яких поступово входить: між світом багатой буржуазії («На Сваннову сторону») й світом аристократії («Сторона Германтів»). Враження Марселя від світських кіл Франції жорстко окреслені автором у назві четвертої книги роману «Содом і Гомора». На відміну від ціннісних орієнтирів буржуазних та аристократичних салонів, Марсель інтуїтивно відчуває природу, кохання, мистецтво як справжні життєві надбання. Саме переживання з приводу цих тем і мотивів час від часу спливають у пам'яті ліричного героя і, повторюючись у різних варіаціях, складаються в домінанту рухливого, плинного життєвого процесу. Роман «У затінку дівчат-квіток» – замальовка душевних станів Марселя, його приятелів барона Шарлю, маркіза Сен-Лу на тлі пейзажів морського курорту, картин художника Ельстіра. Всі розмови й бажання юних аристократів пов'язані з пошуком і прагненням кохання. Романи «Полонянка», «Втікачка» розповідають про історію стосунків Марселя й Альбертини, дівчини, дружини, яку він кохав, але яку до кінця не пізнав. Пригадуючи, переглядаючи власне життя, Марсель намагається зрозуміти, що у ньому було дріб'язковим – «втраченим часом», а що вартіснішим – «віднайденим часом».

Форма оповіді – «потік пам'яті» [104, с. 338], який інтуїтивно, підсвідомо добирає й структурує все, що хоче змалювати герой-оповідач, який, у свою чергу, передає суб'єктивний світ автора. Таким чином, роман **«У пошуках утраченого часу» – психологічний часопростір (хронотоп) героя-оповідача-автора.** Особливістю його є те, що життєві об'єктивні реалії виписані через суб'єктивне сприймання. Ця суб'єктивна картина буття має певну універсальну, «феноменологічну» [104, с. 347] значущість.

За обсягом тексту, змістовим наповненням, проблематикою жанр твору М. Пруста «У пошуках утраченого часу» фахівці визначають як *романну епопею*. Рівень питань, що порушуються, їхнє розв'язання, образна система, композиція, сюжет твору зумовлюють його сприймання як об'ємного, але цілісного «величезного роману». Поділ його на сім (чи п'ять) книг є умовним, оскільки провідною характеристикою цієї «*суб'єктивної епопеї*» [142, с. 10] є характер оповіді – *суб'єктивний неподільний потік пам'яті героя-оповідача-автора*. Жанрове визначення та обсяг тексту спонукає до аналогій з провідним видом реалістичного письма – романом, історією становлення особистості (Стендаля), романом вибору життєвих цінностей (Толстого) тощо. Але в реалістичному романі пильне вивчення внутрішнього духовного світу окремої особистості було невіддільним від дослідження зовнішнього світу, хоча акцент ставився на зображенні розвитку, становлення характеру героя. Роман-епопея М. Пруста рішуче повернений до внутрішнього світу героя й фіксує насамперед його переживання й почуття, його ставлення до світу. Говорячи мовою психологів, роман Пруста є романом інтровертним, де заглибленість у внутрішні переживання героя складає основний принцип розповіді.

3.4. Спостереження над текстом роману.

3.4.1. У якому художньому просторі розгортається оповідь у романі: в Парижі, у провінції, у свідомості оповідача? (Виступ наступного доповідача, опонентів, бесіда про художній світ роману).

3.4.2. Чи витримана логіка перебігу подій твору у часі? (Доповідь, виступ опонента, обговорення. Підсумкове слово викладача).

Словник до теми: *Хронотоп* (грецьк. *chronos* – час, *topos* – місце) – взаємозв'язок часових і просторових характеристик зображених у художньому творі явищ. *Час* у художньому світі (творі) постає як багатовимірною категорією, в якій розрізняють фабульно-сюжетний час та оповідально-розповідний (нараційний) час. У такий спосіб виявляють

розбіжність між тим, коли згадані, описані події відбулись і коли про них повідомив оповідач як свідок і учасник цих подій, чи тільки інформатор, який певним чином довідався про них. Художній *простір* у творі також не збігається з місцем розгортання подій чи перебування персонажів: локальний інтер'єр, пейзаж розмикаються у широкий світ засобами ретроспекції (згадки, спогади, сни, марення). Характер й особливості хронотопу залежать від родо-жанрової структури твору, невіддільні від його суб'єктивної системи і є важливим чинником стильової визначеності художнього твору [88, с. 726–727].

Довідка (3, 4 запитання семінару). Суб'єктивна, інтуїтивна, асоціативна, метафорична, вибудована за принципом вибіркової дії пам'яті певної особистості, організація художнього тексту властива творам літератури «поточку свідомості». Марсель Пруст вважається одним із засновників цього творчого методу в літературі модернізму

Пруст «декларує» суб'єктивізм свого твору з перших його сторінок: *«І хіба мої думки теж не були своєрідним сховком, в глибу якого я заставався невидимцем, навіть коли спостерігав, що діється навколо? Якщо бачив певну річ, свідомість, що її бачу, відокремлювала мене від неї, оточувала її тонкою духовною оболонкою, й це не дозволяло мені торкнутися до її матерії»* [131, с. 70]. У цій краплині тексту відображається прустів світ, його структура: хлопчик у саду відокремлений від зовнішнього світу (предметів, людей, подій) своїм «внутрішнім садом» [10, с. 195], своїм сприйманням усього, свідомістю, якою ніби оповитий і схований.

І саме своя свідомість, *своя пам'ять*, свої відчуття спонтанно вибудовують конструкцію оповіді ліричного героя. Спонтанність пробудження цієї пам'яті і її дія тонко й глибоко розкриті в хрестоматійному епізоді з липовим чаєм та тістечками-мадленками. Одного похмурого дня в пригніченому стані Марсель завітав до матері, яка почастиувала його чаєм з мадленками. Тільки напій торкнувся піднебіння, як Марселя охопило радісне піднесення, *«невмотивоване раювання»*. Збудилася інтуїтивна

пам'ять, й ожило минуле, виринули в їхній чуттєво-емоційній наповненості образи й картини дитинства, «*всі квіти в нашому садку і в парку пана Сванна, латаття Вівонни, добрі міщани, їхні оселі, церкви, ціле Комбре з його околицями, все, що наділене формою і ядром, все це зринуло – місто й садки – з моєї філіжанки чаю*» [131, с. 37, 40].

Весь роман Пруста вибудовується як спогад оповідачем минулого, його реконструкція. Це впливає знову ж таки і на його *композиційну структуру*, бо інтенсивність минулих переживань була різною, і найбільше місце в оповіді посідають події, суб'єктивно значущі для оповідача. *Пам'ять* стає інструментом, що дозволяє досягнути природу часу, а *мистецтво* – єдиним способом віднайти втрачений час, тобто зафіксувати, закріпити, утримати минулі факти і явища, тому в романі багато музики, пейзажів, мистецьких асоціацій і ремінісценцій.

Нерівність процесу пригадування, що не має характеру безперервності, а поділяє минуле на окремі сегменти, створює *часові зміщення* у романі, переходи оповідача з одного періоду життя в інший без дотримання хронологічної послідовності. Так у вставній повісті «Сваннове кохання» розвиток історії кохання поданий ніби в традиційній манері. Але основний акцент — на почуттях і думках Сванна щодо певних подій, реалій, які накреслюються як привід до роздумів.

Кохання, що спалахує, пече, дошкуляє стражданнями і призводить до розчарування, заповнює *психологічний часопростір* Сванна й стає основним компонентом повісті. «*І це раювання бути закоханим, жити тільки коханням*» [131, с. 221] приносить ту насолоду, думки про яку заповняють життя Сванна, відокремлюють його від реального сприймання часу і життя. «Обслона» мелодії сонати Вентейля виокремлює Сванна з повсякденності, підносить над нею й заслоняє, захищає від її сірості та недовершеності. Таке самозаглиблення, байдужість до зовнішніх проявів життя, його хронології, допомагає глибше передати еволюцію почуття, його глибину.

Постійний пошук високих, мистецьких аналогій (*ремінісценцій*) теж «прустів»; на думку автора, соната Вентейля володіє загальнозначимістю і виражає не тільки суб'єктивний світ автора, але й багатьох інших людей, здатних витончено реагувати на прекрасне, вибудовувати під його впливом певні аналогії. Це риса істинного мистецтва. І в психологічному просторі героїв Пруста, зокрема Сванна, ми бачимо цю особливу чуттєвість.

Неупередженість, раптовість *асоціацій* накладає на спогади силу безпосереднього переживання, дозволяє перекинути місток з минулого в майбутнє й наче виокремлює людину з потоку часу, дозволяючи відчутти цілісність свого прожитого життя, його єдність. Така піднесеність над реальністю дозволяє мислити на рівні філософських узагальнень, істин, як і при мистецьких паралелях: *«Так змудженому парижанинові, який покидає Венецію, повертаючись до Франції, останній москіт свідчить, що Італія й літо залишилися не дуже далеко позаду. Але коли Сванн робив над собою зусилля не на те, щоб розтягти той своєрідний період свого життя, який даленів од нього, а на те, щоб [...] його картина ясно поставала перед ним, то найчастіше бачив, що це вже неможливо; йому хотілося кинути на це своє кохання прощальний погляд, як на далеку даль; але ж так важко буває роздвоїтися і по-справжньому перейнятися тим почуттям, якого вже не спізнаєш, і через те голова у Сванна туманіла, він нічого не розрізняв [...] забивався в куток до всього байдужий і заціпенілий, – так сонний мандрівник насолоплює капелюха на брови, щоб здрімнути у вагоні, а вагон усе швидше несе його геть, з тих місць, де він так довго жив і звідки не хотів їхати, не озирнувшись на них востаннє» [131, с. 312].*

Окрім глибини, асоціативності, неупередженості свідомості, пам'яті ліричного героя Пруста, його психологічному часопростору характерна й увага до *повторних вражень*. Повторення – це подвоєння, примноження часу і тим самим перемога невмолимої одиничності миттєвостей. Так ту ж

музичну фразу з сонати Сванн слухає кілька разів, просуваючись від «темного» першого враження до викристалізованої філософської істини наступних. У романі «В затінку дівчат-квіток» Пруст зазначає: *«Пам'ять нездольна давати нам негайно спогад про розмаїті враження. Одначе помалу спогад кристалізується в ній, коли ми прослуховуємо твір двічі або тричі, – тут ми нагадуємо школяра, який кілька разів повторив уроки перед сном і думає, що так і не вивчив, а вранці відповідає його напам'ять»* [132, с. 81].

І тільки те, що спричинило глибокі переживання, що неодноразово змушувало до роздумів, що постійно зринає в пам'яті, складає, на переконання Пруста, справжню цінність життя. Об'єктивні реалії життя здатні лише притупити пам'ять, думки, враження, через те їх Пруст свідомо уникає, відводить. (Якось Пруст зазначав, що в його творі не слід шукати опису того, як герой умивається, чистить зуби. Тут значущими є інші речі, тому деталі обираються за іншим принципом). Реальність роману – лише канва, на якій дивовижною вишивкою розквітає, розвивається потік свідомості ліричного героя, асоціюючи теперішнє з певним досвідом минулого, минулого не будь-якого, а ремінісцентного, тобто співзвучного до високих мотивів, образів з мистецтва чи буття. Як зазначає С. Бочаров, «утрачений час» – це життя, безупинне обертання райдужної дзиги, що стала від цього сірою. «Віднайдений час» – відсутність, усамітнення, добровільна ізоляція, зупинка для того, щоб роздивитися нарешті райдужні кольори того, що зникло, щоб у непорушності й тиші, які наступають, знову почути те, що приглушувалося життєвим шумом» [10, с. 208].

А. Луначарський у передмові до першого видання зібрання творів М. Пруста російською мовою порівнює його зі Скупим лицарем О. Пушкіна, якого серед скринь спогадів охоплює насолода. *«Комора душі»*, незримі цінності, тіні, котрі треба оберігати й утримувати так, як колись поступали класичні скупі.

Спогади, метафори, асоціації, порівняння, повтори, ремінісценції, що рясніють у романі, здаються іноді надмірними, але вони зосереджують у

собі велику кількість фактів та уявлень, характерних для епохи Пруста. Реалістичність у змалюванні буржуазного й аристократичного світу, подання типових образів (Франсуази, Леонії, Одетти, Блока), деталізація описів, відштовхування від буржуазної культури, тяжіння до аристократії та наступне розчарування в ній надає цьому твору і рис традиційного мистецтва. «В цьому сенсі роман його схожий на давні епоси» [57, с. 391], які вбирають у рамки образних порівнянь широкий життєвий матеріал, цінний для історика культури.

Прустові співставлення отримують епічне значення, оскільки створюють враження, ніби роман торкається всієї безмежності фактів дійсності. Виникають ланцюги відображених одна в одній форм – особливий шлях проникнення в єдність і цілісність буття через формально-асоціативне зближення віддалених одна від одної сторін життя. Символом такої єдності протилежного є пейзажі художника Ельстіра. Як увесь його живопис, у якому немає ізольованих, окремих предметів, марини існують у контексті, в середовищі, у велетенському сплетінні, в життєвій багатогранності і єдності – море і берег: *«Пензель Ельстіра саме й відбивав ті рідкісні хвилини, коли сприймаємо природу такою, як вона є, сприймаємо поетично. Одна з метафор, найхарактерніших на картинах, які висіли в його ательє, до того й зводилася, що, порівнюючи землю і море, він стирав між ними всякий переділ... Уся картина породжувала відчуття порту, де море входить у суходіл, де суходіл уже морський, де людність земноводна, а сила морської стихії буяла всюди...»* [132, с. 322].

Суб'єктивний час є у романі стихією первісною, самостійною. Цей час у Пруста «філософсько-психологічний, філософсько-полемічний» [57, с. 389]. Психологізм Пруста, оскільки справа стосується внутрішнього світу головного героя, являє собою погляд у суб'єктивне з суб'єктивної точки зору. Початок світу знаходиться тут, він у моменті суб'єктивності, в акті самопізнання як джерелі буття. Звідси витікає ріка життя, тут її верхів'я. Тут приховані основи послідовних психологічних станів, закони насолоди

та страждання в їхній безпосередності і свіжості, корені всього людського. Психологічне, таким чином, всюди доторкується до філософського. «Внутрішній, духовний час стає книгою Буття, а плин часу – одкровенням суб'єктивізму і його підтвердженням» [57, с. 390].

Виникає глибокий дуалізм двох способів зображення, що зумовлює художню структуру й форму роману. Суб'єктивний й об'єктивний підходи виключають один одного й водночас не можуть існувати один без іншого. Світ кружляє навколо особистого «я».

Таким чином, *суб'єктивне світосприймання є головним композиційним, структурним, стильовим елементом роману М. Пруста як роману «потому свідомості», його стильовою домінантою.*

3.4.3. Що спричинило захоплення Сванна жінкою «не в його стилі»?

(Методичні зауваження. На прикладі історії Сванна й Одетти розглядаємо поняття людської роз'єднаності, недосяжності, неможливості до кінця пізнати іншу людину, суб'єктивності у сприйманні всіх проявів життя і водночас типовість ілюзії, омани як мотиву поведінки. Це питання, як показує досвід, викликає бурхливу реакцію юної аудиторії).

Довідка. Недосяжність людської суті іншою людиною, неможливість установити істинний контакт між людьми є джерелом драматизму роману. Неконтактність лежить в основі стосунків Сванна й Одетти, народжуючи ревності Сванна. Любов Марселя та Альбертини також виступає прикладом певної людської неконтактності. Письменники певних модерністських течій усвідомлювали кохання чи не єдиною формою зближення людських особистостей, подолання розірваності, атомізації людей і тому, подібно до М. Пруста, саме цій темі присвячували багато творів. Але не завжди любов була спроможна перемогти роз'єднаність і неконтактність, що і показав М. Пруст на прикладі історії кохання Марселя й Альбертини – ключовому епізоді роману, в історії взаємин Сванна й Одетти – ескізом, варіантом цієї теми.

Марсель любив Альбертину й відчував у її присутності спокій – те почуття повної душевної рівноваги та довіри, що і є щастям. Але мораль Альбертини була сформована суспільною вседозволеністю, яка стала нормою її вчинків, всетерпимістю в гонитві за насолодою, яка спотворює людську натуру, робить її жорстокою. Біда полягала в ненормальності суспільної ситуації, в якій розвивалися взаємини Марселя й Альбертини, які завершилися її бунтом, втечею, загибеллю. З драми Марселя, Сванна народжується філософія роману.

Марсель, замкнутий на інтересах своєї особистості та вузького суспільного кола, зазнавши поразки в коханні, не здатний знайти нової опори. Час власного життя він вважає втраченим, таким, що не має реальної цінності (як і Сванн, маркіз де Сен-Лу, Альбертина, барон Шарлю).

Пруст певним чином передавав настрої декадансу, що охоплювали буржуазно-аристократичні суспільні кола, переломлював їх через суб'єктивну драму кохання, особисту долю оповідача, філософію роману. Й оскільки прожите життя обертається на фікцію, згаяний час, то істинною реальністю, що відроджує минуле, може бути лише спогад, вдруге пережите минуле.

Ідея *релятивності* (відносності знань, переконань щодо певного предмета чи проблеми) внесена Прустом, на думку Б. Сучкова, в мистецтво взагалі, в мистецтво роману зокрема. Ця думка входить у твір з мотивом кохання Сванна. Його історія закоханості, ревнощів, розчарування та шлюбу з Одеттою базується на думці про невловимість і незбагненність потаємної суті людської натури, про яку в іншої людини складається лише відносне, а тому неістинне уявлення. Кохання Сванна до Одетти де Кресі було нав'язане не тільки пустотою життя, яку Сванн відчував, не розуміючи її природи повною мірою, а й схожістю Одетти з жіночим портретом Сандро Ботічеллі, створеним за біблійними переказами.

«Одетта стала біля Сванна, зронивши на щокі пасма розпущеного волосся і, зігнувши ногу, ніби збиралася танцювати, а насправді на те, щоб

легше було нахилитися над гравюрою, яку вона розглядала своїми великими очима, такими змарнілими і хмурими, якщо ніщо їх не пожвавлювало, і Сванна вразила їх схожість із Сепфорою, Іофоровою донькою, намальованою на фресці в Сікстинській капелі.

Він дивився на неї; в її личку і в її постаті воскресала частина фрески, яку Сванн віднині завше намагався в ній побачити, чи був він біля Одетти, чи тільки думав про неї. І хоча Сванн так палко кохався в шедеврї флорентинця, напевне лиш тому, що знаходив його в ній, а проте ця схожість робила і її дорожчою і кращою для нього» [131, с. 184].

Образ, створений художником, асоціативно доповнений рисами відданості, вірності, чистоти героїні з біблійної легенди, здався Сванну ідеалом жіночої краси, і він накладає враження від мистецтва на живу жінку, підносячи її і втрачаючи здатність зрозуміти її справжній характер, прирікаючи свою душу на муки й страждання через кохання до неї.

Шлях кохання Сванна починається з першого враження від Одетти: «...Одетта справді видалася Сваннові гарною, але гарною тією вродою, до якої він був байдужий, яка не будила в ньому жодної хоті й навіть викликала якусь фізичну відразу (бо в кожного з нас є свій тип жінки, не схожий на інші типи), тож нова його знайома була Сваннові не до мислі» [131, с. 160].

Через схожість Одетти із Сепфорою, донькою Іофора, дружиною Мойсея, яка виписана на фресці Сікстинської капели у Римі відомим флорентійським маляром Сандро Ботічеллі і яка була предметом захоплення Сванна, його байдужість переросла на «жагу, якої досі так і не збудило в ньому Одеттине тіло» [131, с. 185]. Шарль був вихідцем із багатой буржуазної єврейської родини. Освіченість та вихованість дозволяла йому спілкуватися з представниками різних суспільних кіл, з аристократами, мистецькою богемою та членами королівської родини. У спілкуванні він був дуже уважним, галантним (до тіточки Марселя приходив або з квітами, або з кошиком свіжої малини, у вітальнях чи за обідом ніколи не говорив про речі, які могли б принизити не обізнану на мистецтві чи неінтелігентну людину).

Він добре знався на історії малярства, скульптури, десять років вивчав архітектуру, кохався на музиці. Як авторитетного фахівця, його часом запрошували проводити екскурсії на залишках архітектурних пам'яток, з ним радилися щодо стилів епох та цінності полотен. Будинок його був умебльований старовиною, наповнений мистецькими вишуканими предметами. *«Сванн докоряв собі, що не поцінував зразу жінки, яка зачарувала б великого Сандро, і радів, що врода Одеттина цілком задовольняє його естетичні критерії. Він переконував себе, що Одетта пов'язується з його мріями про щастя не тому, що немає за неї кращої, [...] а тому, що вона цілком відповідала його витонченому художньому смаку» [131, с. 184].*

Жага, розбурхана мистецькими ремінісценціями, переростає у глибоке почуття. Сванн починає залищатися, «катлеїтися», прагне повноти почуттів. Його високі емоції суголосні музиці, якою наповнені вечори у Вердюренів і яка увиразнює його «раювання бути закоханим». Одетта, діставши в особі Сванна грошовитого коханця, байдужіє до нього. Він же прагне нових зустрічей, нових вражень, шукає Одетту в нічному Парижі, стежить за нею, страждає від ревнощів. Світський лев якоїсь миті через цю «хворобу», «пухлину», «неоперабельне» кохання перетворюється на «сіромаху», якому «три чисниці до смерті». Оговтався Сванн дещо після того, як довідався про життєву історію Одетти-утриманки, як пережив її тривалу відсутність у Парижі. *«Сванн знову згадав свій сон, [...] бліду Одетту, надто запалі щоки, якісь видовжені риси, синці під очима; [...] поки на нього накочувались припливи ніжності, [...] він не помічав усього цього, не помічав з перших днів їхнього зв'язку, але уві сні його пам'ять спробувала відживити початкове, правильне враження від неї з тих часів. І з властивим хамством, яке іноді проривалось у нього тепер, коли він уже не ходив у нещасливцях і гіршав, Сванн подумки гукнув: «Подумати лишень, я спартолив кращі роки мого життя, я хотів померти лише тому, що безтямно покохав жінку, яка мені не подобалася, жінку не в моєму стилі!» [131, с. 315]*

Однак гірка насолода, замішана на коханні, мистецтві та стражданні, була глибоким і суттєвим враженням від знайомства з Одеттою у пам'яті Сванна і стала чи не найбільшою цінністю його життя. Усвідомивши нарешті, що сприймав Одетту крізь призму своїх естетичних смаків, Шарль таки одружується з нею. Жодна інша жінка не здатна була викликати в його душі настільки високий духовний злет переживань «нещасливця».

Релятивізм Пруста звучить в унісон усьому роману: істина суб'єктивна, відносна, вона у кожного своя, неповторна, недосяжна, у своїй пам'яті, відчуттях, уподобаннях, знаннях, переконаннях.

3.4.4. Які стильові особливості манери Пруста зумовлюють його увагу до найтонших порухів душі героїв та наповненість роману музикою, мистецтвом, пейзажами тощо?

(*Методичні зауваження.* Доповідач, опоненти, аудиторія, використовуючи попередньо набуті під час вивчення творчості Кнута Гамсуна, О. Вайлда знання про імпресіонізм, демонструють уміння визначати риси подібних явищ, аналізувати їх. Музичний твір П. де Сенневіля, О. Гуссена «Кохання», на тлі звучання якого йде ця розмова, увиразнює імпресіоністичну манеру письма М. Пруста, його естетизм).

Довідка. *Імпресіоністичність стилю Пруста-художника* відмічена одностайно всіма його дослідниками. М. Пруст прагне до відтворення вражень у повноті й багатстві відтінків, півтонів, психологічних модуляцій. Але на цьому він не ставить крапку. Враження у нього тут же піддаються раціональному осмисленню й аналізу, його стилю властива як імпресіоністична «*враженнєвість*», так і аналітична інтенційованість. «Прустів образ будується на своєрідному поєднанні цих термінів, як поглиблений аналітичний розвиток емоції чи думки, викликаних певним враженням» [131, с. 127]. Наприклад, враження від почутої Вентейлевої сонати. Ще не закоханий Сванн просто насолоджується, смакує свої враження, зупиняючи, протягуючи мить, розглядаючи їх з різних сторін,

шліфуючи. І підходить пізніше до суттєвого дорогоцінного змісту своїх почуттів, увиразнених мелодією.

Ось Сванн передає своє перше враження від анданте з Вентейлевої сонати для рояля і скрипки: *«Спершу він сприймав лише матеріальну обслону звуків, [...] нараз узрів ладну шугнути текучим сплеском озію фортепіанних звуків, розмаїту, нечленовану, окрилену, мінййону, здиблену бузковими хвилями, заворожену й приспану місячним сяйвом, [...] раптово зачарований, силкувався утримати в пам'яті фразу чи гармонію, [...] яка щойно пропливла перед ним і розчахнула йому душу, так у нас тріпочуть ніздрі від аромату троянд, розлитого у вогкому вечірньому повітрі, [...] у нього [...] склалося невиразне враження — з тих, які тільки й можна назвати щиро музичними, не розтяжними, наскрізь оригінальними, незрівнянними ні з якими іншими. Такі короткі враження — [...] враження sine materia... Недотикальні» [131, с. 172], пастельні... І далі: *«Такого сп'яніння Сванн ще зроду не зазнавав, він усвідомлював, що відчув його лише завдяки їй, і пройнявся до неї якоюсь незнаною любов'ю... Повільним ритмом вона вела його то туди, то сюди, потім ще кудисьінде, до якогось щастя, високого, незбагненного, але очевидного. Він покірно йшов за нею...» [131, с. 172]**

Враження, що дає насолоду.

Пізніше, страждаючи від кохання до Одетти, Сванн переживає глибинні почуття. І ця музична фраза вже не просто насолодою п'янить, а допомагає йому зрозуміти свій стан:

«...Клавіші ніжності, жаги, мужності, супокою, такі самі не схожі між собою, як один всесвіт не схожий з іншим, — були відкриті великими митцями, пробуджуючи в нас емоції, відповідні знайденим ними темам, і цим митці допомагають нам виявити те багатство, те розмаїття, що їх таїть у собі велика, непроникна і скрутна ніч нашої душі, яку ми беремо за пустку і небуття. Вентейль був одним з таких митців. І в його коротенькій фразі, хоча для свідомості вона становила

собою темну поверхню, відчувалося таке щільне, таке ясне наповнення, якому вона надавала сили такої нової, такої оригінальної, що всякий, хто її чує, беріг її потім у собі вкупі з абстрактними поняттями. Для Сванна то був образ любови і щастя...» [131, с. 288]

Потім з'являється порівняння вже аналітичне, не враженнєве: *«Так Вентейлева фраза, подібно до якоїсь трістанівської теми, яка робить якийсь внесок у наш внутрішній світ, поєдналася з нашою тлінністю, стала людянішою, а отже, зворушливішою. Доля її сплелася з прийдешністю, з трепетом нашої душі, стала найсвоєріднішою її оздобою» [131, с. 289].*

Власне, сюжет «Сванного кохання», вставної повісті першої книги, складає переживання почуття закоханості. Пруст виписує найтонші нюанси почуття Сванна, всі його порухи.

Імпресіоністичне, враженнєве відчуття кохання, життя в усіх його впливах на героя роману Пруст піддає суб'єктивному аналізу. Це дозволяє йому здійснити значущі узагальнення: духовний злет можливий у щирому глибокому коханні, у його насолоді та стражданні, саме ці переживання складають справжнє життя. Історія Сванна – ескіз історії Марселя й Альбертини, варіант мотиву кохання в романі М. Пруста.

3.4.5. У чому полягає особливість метафоричних образів твору?

Довідка. Прустова *метафора*, якою рясніє роман, теж особлива, *«прустова»*. У «Віднайденому часі», останній книзі роману, де замикається коло багатьох філософських проблем твору, автор указує на те, що істина виникає лише тоді, коли письменник візьме два різних предмети й установець співвідношення їх, тобто створить певну метафору. Манера оповіді Пруста – безупинний переклад всього того, з чим зустрічається ліричний герой, на мову відкритих ним значень, асоціацій. Ось опис вбрання Одетти: *«Одетта тримала в руці букет катлей, і ще Сванн побачив ці самі орхідеї під мереживною хустиною у її волоссі, де вони були прикуті до китиці з лебединого пір'я. Під мантильєю вона була сповита потоком*

чорного оксамиту, внизу, де була спідниця, в цей потік уганявся широкий трикутник білого креп-фаю, а за викот було встромлено ті ж таки катлеї» [131, с. 191]. Пізніше Пруст туалети Одетти визначає як витончену й одухотворену форму цілої цивілізації, її естетики й матеріальної культури.

Початок роману (головний герой починає свою оповідь зі спогадів про дитячі літа, зокрема про те, як солодко, поступово занурювався звечора у сон і як поволі приходив до тьми вранішньої пори) М. Мамардашвілі коментує як метафору не перших сторінок, а всього роману: поступово прокидаючись, людина поетапно відновлює світ, осягає його, розуміє, усвідомлює. *«Щоразу, коли я отак прокидався, мій мозок даремно бивсь над тим, де ж це я, а довкола мене все танцювало: речі, краї, роки... І перш ніж тьма, скута ваганням на цьому порозі форм і часів, розпізнавала, зіставляючи, подробиці й усе житло, моє тіло згадувало, де саме стоїть яке ліжко, з котрого боку двері, куди дивляться вікна, чи є там коридор, і водночас воскрешало ті думки, з якими я ліг і встав» [131, с. 7]. Згодом хлопчик дорослішає й переживає інший рівень пізнання світу: підсвідомі відчуття вже доповнені життєвим досвідом. Провідні філософські узагальнення набувають у Пруста довершеності саме в останній книзі, «Віднайдений час», коли Марсель підводить підсумки своїх вражень від життя і знаходить певну суб'єктивну істину. Цей образ має і структурне, композиційне значення. «Пруст снує нитки свого роману на метафорі людини, що прокидається [...] поступово зав'язуючи себе з самим собою» [93, с. 115].*

Примхлива, вільно розлита в часі і просторі тканина роману асоціюється зі станом сну та поступового пробудження.

Тобто, метафора Пруста глибока, багатозначна, асоціативна, філософічна, *«полісемптична»* [93, с. 144]. *«І якщо в інші дні Одетта бувала ще з ним мила і ніжна, якщо вона виявляла до нього іноді увагу, то він це сприймав як чисто зовнішні, оманливі ознаки нетривалого повернення до нього з розчулено-недовірливою турботливістю, з тою розпачливою радістю, з якою ті, хто доглядає невеликовно хворого*

приятеля, якому три чисниці до смерті, підносять нам факти першорядної ваги: «Вчора він сам звірив рахунки і навіть виявив зроблену нами помилку, він з апетитом з'їв яйце; якщо воно йому не завадить, взавтра спробуємо дати йому котлетку», – хоча в душі вони знають, що факти ці не важать нічогосінько перед лицем неминучої смерті» [131, с. 291]. Сприймаючи ці асоціативні образи Сванна, кожен читач, який «хворів» на кохання, зрозуміє не лише своєрідну журливість, а й відчує їхню велику узагальнюючу силу. Таке прагнення утримати ілюзорні ознаки кохання, що згасає, переживають немало людей. І Пруст цей стан відчув, образно втілив, надав йому значення певної істини.

Отже, метафора в романі Пруста – стиль асоціативного мислення ліричного героя, стиль відкриття певних значень, думок, істин.

3.4.6. Складні синтаксичні конструкції – ключова характеристика мови роману.

(Методичні зауваження. Доповідачеві слід рекомендувати перед виступом записати певне речення на дошці або запропонувати кожному в аудиторії текст цього речення, його схему в копіях, чи вивести на монітор комп'ютера. Унаочнене спостереження над мовою роману буде ефективнішим. Зміна видів роботи на семінарі активізує увагу).

Довідка. Своєрідність художнього методу «*потоків свідомості*» Пруста найнаочніше розкривається в його синтаксисі, в «*молекулярній*» структурі його речення, обтяженого довгими періодами, в яких підрядні речення чіпляються одне за одне у своїй спрямованості до повноти вислову» [131, с. 128]. Водночас для автора «*Пошуків...*» характерне прагнення в одному розгалуженому реченні дати не лише переживання, внутрішній психологічний процес, а й зовнішню обстановку, пейзаж чи інтер'єр, середовище чи ситуацію, в яких воно протікає, тобто зобразити його і зсередини, і ззовні: «*Але через годину після пробудження, даючи вказівки перукареві, учесати його так, щоб волосся не розчухралось в вагоні, Сванн знову згадав свій сон і побачив — ніби все постало як*

живе, — бліду Одетту, надто запалі щокі, якісь видовжені риси, синці під очима; весь час, поки на нього накочувалися припливи ніжності, завдяки яким тривале кохання до Одетти надовго пустило в непам'ять її первісний образ, він не помічав усього цього, не помічав з перших днів їхнього зв'язку, але уві сні його пам'ять спробувала відживити початкове, правильне враження від неї з тих часів» [131, с. 315].

Іншим автором це речення могло бути укладене в кілька слів, наприклад: прийшов час учесати думки. Але Пруст спонукає читача мислити й відчувати разом з ним.

Цей «важкий» стиль, монологічний в основному, густий, мало посічений діалогами, ускладнює читання, але водночас активізує сприймання, втягуючи читача у співпрацю з автором «У пошуках утраченого часу». Структура речення певним чином віддзеркалює структуру твору; асоціативність, метафоричність, враженнєвість стилю мислення, особливості психологічного часопростору ліричного героя формують і синтаксичну будову речення.

4. Підсумки. Вирішення проблемного питання семінару, бесіда за запитаннями для роздумів.

4.1. Чи відрізняється творча манера Марселя Пруста від реалістичного способу письма?

Так, тому що історичні події, суспільні, соціальні проблеми не є основним предметом зображення, хоча й присутні у творі; поведінка героїв обумовлюється не соціальним середовищем, а суб'єктивним світовідчуттям; акцент у зображенні зміщено на внутрішній світ героя, обставини формування його характеру прописані опосередковано, на рівні підтексту; витончений смак та шляхетна поведінка виокремлюють Сванна в салоні Вердюренів, увиразнюють його особливість і самотність (у літературі на межі XIX–XX ст. герой, заглиблений у почуття й мистецтво, є типовим для декадентського, мистецького середовища); текст твору насичений пейзажами, музикою,

мистецтвом, асоціаціями тощо, тобто подієвий сюжет, притаманний реалістичним творам, не домінує, що ускладнює сприймання цього тексту. Відчувати всі глибини роману Пруста може лише підготовлений читач, це особливий твір.

4.2. Чи відбиває роман Пруста «У пошуках утраченого часу» внутрішній світ його автора?

Так, сам Пруст, високоосвічена людина з широким колом мистецьких інтересів, був сучасником епохи формування модерністського мистецтва, а Париж вважався визнаним центром цього процесу. Коло друзів-ліцеїстів, спілкування з письменниками, філософами, малярами, акторами тощо зумовили його естетичні вподобання. Та обставина особистого життя – хвороба, що змусила вести певний час усамітнене життя, – сформувала в ньому уважність до речей і думок, значення яких життєва суєта зменшує, приглушує.

4.3. Чи приємно вам спілкуватися з людиною, яка глибоко відчуває світ іншої людини, природу, мистецтво? Чому?

Звісно, така людина дуже уважна, делікатна й не прагне принизити чи образити співбесідника. Водночас, вона завжди готова допомогти, поділитися знаннями, долучити до свого світу того, хто цього хоче.

4.4. Як ви розумієте вислів «інтелігентна людина»?

(Для початку цієї розмови бажано прочитати уривок із салонної розмови у Вердюренів за участю Сванна [131, с. 215], схарактеризувати поведінку й манери під час дискусії пані Вердюрен, відповісти, чому Сванн так і не взявся пояснити цій шановній публіці, й Одетті зокрема, «що ви називаєте інтелігентністю». Кого з учасників розмови можна вважати насправді інтелігентною людиною? Учасники семінару легко доходять висновку про те, що Сванн – інтелігентна людина: якби він активно взяв участь у дискусії й пояснив цей вираз, то й пані Вердюрен, й Одетта почувалися б некомфортно. Сванн промовчав, аби не принизити жінок).

4.5. Яке значення в житті людини, на вашу думку, має почуття кохання?

(Методичні зауваження. Відповіді на ці запитання зазвичай викладаються на ґрунті прочитаного тексту, розмови, що тривала протягом семінарського заняття, та власного життєвого досвіду. Бесіда є певним підсумком і водночас підготовкою до роботи за повістю «Сваннове кохання» на наступному занятті).

5. Заключне слово.

Отже, своєрідність стилю «потоків свідомості» М. Пруста в романі «У пошуках утраченого часу», в першій книзі епопеї «На Сваннову сторону» зокрема, полягає в суб'єктивній манері оповіді. Стихія ліричного начала формує тему, сюжет, образну систему, структуру і мову твору. Саме світовідчуття певного «я» домінує у філософських, концептуальних висновках. Суб'єктивність викладу є стильовою домінантою роману.

Тема романної епопеї Пруста – пошук сенсу буття. Вторинність подієвого, конкретно-історичного, типового вияву життя у творі підводить до думки про те, що найцінніше в житті – враження, відчуття, почуття, емоції, етичні категорії, усвідомлені через певний досвід, зафіксовані в пам'яті кожної особистості.

Найзначніший відбиток у свідомості людини залишає, на думку Пруста, кохання. Почуття його героя Сванна особливе, глибоке, витончене, навіть естетизоване. Саме мистецькі аналогії та ремінісценції надають йому такого характеру.

Сванн, головний герой вставної повісті «Сваннове кохання» з першої книги роману, переживає ті життєві кола, що й барон Шарлю, маркіз де Сен Лу. Його доля, як зазначалося вище, – ескіз, замальовка життєвих пошуків Марселя. Високий рівень освіченості, вихованості, мистецька налаштованість поступово приводить Сванна до усвідомлення основного життєвого надбання – пам'яті про пережите, переосмислене, вистраждане, яка у кожного своя.

Композиція твору – вільний плин спогадів у враженнях, асоціаціях, ремінісценціях героя, який є водночас й оповідачем, й автором. Висока чутливість автора-оповідача-героя у переживаннях зумовлює глибину психологічних змалювань, естетизм порівнянь та аналогій.

Сюжет роману складає розвиток внутрішніх станів ліричного героя, у випадку зі Сванном – переживання почуття кохання до Одетти в усіх проявах та відтінках.

Суб'єктивне світосприймання є головним структурним, стильовим елементом роману М. Пруста як твору «потіку свідомості», його стильовою домінантою.

Імпресіоністична манера викладу, органічна вплетеність метафори на всіх рівнях тексту, розгалуженість, ускладненість речень у переважно монологічній стихії твору є тими особливостями індивідуального стилю М. Пруста (стильовими константами), що увиразнюють філософські, концептуальні висновки роману, підкреслюють глибоку продуманість структури тексту.

Отже, «потік свідомості» Пруста – суб'єктивна пам'ять минулого, що постає у спогадах, порівняннях, осяяннях, повторях, асоціаціях, ремінісценціях, психологічних особливостях ліричного героя, його психологічний часопростір. Через занурення у свідомість героя твору М. Пруст підводить читача до основного філософського змісту епопеї: буденне побутування, пересічні події, злободенні проблеми – то змарнований, згаяний, утрачений час. Високі почуття, навіть пов'язані зі стражданнями, які суголосні мотивам із мистецтва, складають справжню, найвартіснішу цінність життя. Це і є прустів «віднайдений час».

6. Домашнє завдання:

- читати вставну повість «Сваннове кохання»;
- виділити в тексті твору «Сваннове кохання» (виписати) фрагменти, де описаний спектр почуттів Сванна до Одетти;

– доповнити конспект, укладений протягом семінару, за відповідним розділом підручника.

II. Бесіда

Тема. «Святе лихо» Шарля Сванна (за вставною повістю першої книги романної епопеї М. Пруста «У пошуках утраченого часу» «На Сваннову сторону»)

Увага автора зосереджується на одуховленні почуття, яке в цьому разі є одуховленням і поетизацією жінки, найменше цього гідної.

У кристалізації почуття Сванна найактивніша роль належить мистецтву, образи й рефлексії якого внаслідок усіляких збігів переносяться на Одетту й змінюють її – у сприйнятті героя.

Дмитро Наливайко

«Подумати лишень, я спартолив краці роки мого життя, я хотів померти лише тому, що безтямно покохав жінку, яка мені не подобалася, жінку не в моєму стилі...»

Марсель Пруст, «Сваннове кохання»

Мета: дослідити тему, сюжет, образну систему, композицію, проблематику повісті «Сваннове кохання» М. Пруста; з'ясувати авторську концепцію щодо проблеми кохання; поглиблювати навички аналізу художнього тексту шляхом розгляду його стильових характеристик (СК, СД); формувати естетичне сприймання літературного твору, глибоке розуміння емоційного, почуттєвого світу людини.

Обладнання: репродукція фрагменту фрески С. Боттічеллі «Юність Мойсея» (портрет Сепфори)

Провідні методи і прийоми навчання: евристична бесіда, спостереження над текстом, вибіркоче коментоване читання, розв'язання проблемних завдань, укладання таблиць, порівняння оригіналу твору й перекладу

1. Вступне слово. *З попередніх занять із зарубіжної літератури ми вже знаємо, що своєрідний стиль твору покликаний увиразнити оригінальність, нетиповість бачення автором світу та людини в ньому. Давайте розглянемо на прикладі вставної повісті «Сваннове кохання» з роману М. Пруста «У пошуках утраченого щастя» ключові проблеми та вирішення їх у творі.*

2. З'ясування першого враження.

2.1. Чи сподобався вам цей твір?

(Так. У творі розповідається про життя Франції наприкінці XIX ст. (суспільні верстви, стиль життя); детально виписана історія кохання Сванна, який, не зважаючи на життєвий досвід, освіченість, шляхетність, у своєму почутті був сліпим.

Ні. Важко читати, оповідь має описовий характер, мало подій, діалогів; переклад українською мовою обтяжений архаїзмами, діалектизмами, фразеологізмами, це уповільнює читання).

3. Визначення СК (СД) твору за допомогою орієнтовних запитань, аналітичний розгляд їх.

3.1. Ваші перші враження, назва твору допоможуть вам визначити провідну тему твору (кохання Сванна).

3.2. Прочитайте відзначені вами у тексті описи цього почуття, ті порівняння, асоціації, душевні стани, переживання, які воно викликає.

(Читаємо фрагменти тексту, аналізуємо, робимо висновки:

– повість – переважно глибоко психологічний опис різних вражень, емоцій, почуттів, переживань Сванна через кохання до Одетти де Кресі; описуються більше не побачення, події, а душевні стани закоханого Сванна, його час і простір заповнений цими почуттями;

– ці описи супроводжуються біблійними, метафоричними, асоціативними, ремінісцентними образами, описами пейзажів, музичних вражень, які виникають спонтанно, під впливом певного настрою героя;

– речення великі, розгалужені, думки викладені образно й ґрунтовно; певним чином структура речення неначе віддзеркалює стиль викладу в романі загалом).

3.3. Що складає сюжет повісті?

(Переживання Сванном почуття кохання: його зародження, «жагу», розквіт, страждання, біль, гіркоту розчарування: «спартолив кращі роки мого життя» на «жінку не в моєму стилі», яка спочатку не будила в ньому «жодної хоті»).

3.4. Визначте етапи розвитку сюжету, тобто схарактеризуйте елементи композиції твору: експозицію, зав'язку, розвиток дії, кульмінацію, розв'язку.

(Методичні зауваження. Це може бути колективна робота зі складанням таблиці на дошці і в зошитах чи самостійна (Табл. 3.7). Практика засвідчує, що після докладної роботи з текстом елементи композиції повісті, її *лінійний* характер легко визначаються, таким чином закріплюються й підсумовуються необхідні знання. Елементи композиції доцільно супроводити невеликими цитатами з тексту, які завдяки колоритному перекладу Анатолія Перепаді увиразнюють ці ключові моменти духовного життя героя).

Таблиця 3.7.

Структурні складові сюжету вставної повісті М. Пруста «Сваннове кохання»

Експозиція	Зав'язка	Розвиток дії	Кульмінація	Розв'язка
«...Одетга справді видалася Сваннові гарною, але гарною тією вродою, до якої він був байдужий, яка не будила в ньому жодної хоті	«Та невиразна симпатія, яка надить нас до мистецького твору, тепер, коли Сванн упізнав утілений оригінал доньки Іофора, переростала	«І це раювання бути закоханим, жити тільки коханням...»	«...Його кохання, як кажуть хірурги, було вже неоперабельним».	«Подумати лишень, я спартолив кращі роки мого життя, я хотів померти лише тому, що безтямно покохав жінку, яка мені не

Й навіть викликала якусь фізичну відразу..., тож нова знайома була Сваннові не до мислі».	у нього в жагу, якої досі так і не збудило в ньому Одеттине тіло».			подобалася, жінку не в моєму стилі».
---	--	--	--	--------------------------------------

3.5. Щоб глибше зрозуміти природу вчинків і мотивацію дій *Сванна*, *головного героя твору*, схарактеризуйте його образ: походження, освіта, виховання, стиль життя, коло інтересів тощо.

3.6. Що можемо сказати про *Одетту*, її походження, виховання, коло спілкування, життєву мету?

(Студенти (учні) самостійно, аналізуючи текст, роблять висновки про опосередкованість, розкиданість цієї інформації у творі, про її прихованість на рівні підтексту; водночас зазначають, що естетичні, мистецькі уподобання *Сванна* зумовили рівень його вихованості та особливе сприймання пересічної легковажної жінки *Одетти де Кресі*).

4. З'ясування авторської концепції твору (синтезуючі запитання).

4.1. Повість «Сваннове кохання» завершується розчаруванням героя в *Одетті* та його «одужанням». Своєрідним *епілогом* цієї історії є наступні книги роману «В пошуках утраченого часу», з яких ми дізнаємося про те, що *Сванн* поступився бажанням *Одетти*. Як ви гадаєте, чому *Сванн* таки одружився з *Одеттою*, але вже згодом, після того, як перестав кохати?

(*Мабуть, тому, що це було найцінніше почуття в його житті, така глибина не може бути повторена... Крім того, Сванн – інтелігентна, вихована людина, йому природніше страждати самому, але дати щастя жінці, яку кохав, аніж насолоджуватися помстою, байдужістю чи ненавистю*).

4.2. Чи залишає ця історія, цей happy end у вас враження спокою, упокорення, задоволення?

(Швидше суму, тому що найбільша насолода, кохання, щастя – мить життя, а не довготривалий стан, підґрунтям якого нерідко є омана, ілюзія, сприймання певних речей крізь призму суб'єктивних переконань).

4.3. Порівняйте Сванна з героєм відомого вам твору Кнута Гамсуна «Пан» Томасом Гланом. Що між ними спільного і чим вони різняться?

(Спільним є те, що основною цінністю свого життя ці герої вважають кохання. Але у проявах цього почуття вони різні. Глан – дитя природи, його почуття первісне, асоційоване з язичницькими образами Пана, пастушки тощо. Він може бути грубим у спілкуванні, робити боляче Едварді у відповідь на її вибрики; усвідомивши, що вона шлюбна, Глан фактично добровільно йде з життя, провокує на смертельний постріл знавсілого від ревності мисливця. Сванн – «культурний» герой, дитя цивілізації у ліпшому розумінні цього слова. «Хамство» він дозволяв собі лише у внутрішніх монологів після того, як «уже не ходив у нещасливцях і гіршав»; вихований на Біблії, живопису, музиці, шляхетний у манерах, Сванн демонструє увагу до людей, терпимість у спілкуванні й здатність знаходити в стражданнях певний сенс. Розчарований і самотній, він знаходить у собі сили дати бажане Одетті, жити її благополуччям. Шляхетність і мудрість дозволяють йому бути щасливим у спогадах).

4.4. Прочитавши твір, які знання про життя Франції ви поглибили?

(Побут буржуазних та аристократичних родин; салонне життя, театр, архітектура, живопис, література; провінційні, морські, паризькі (урбаністичні) пейзажі тощо. Зрідка – імена політиків, історичні події як предмет салонної розмови. Життя багаті буржуазії, аристократії та французької інтелігенції крізь призму їхніх інтересів, опосередковано, як тло).

5. Підсумок.

5.1. Що є предметом оповіді у «Сванновому коханні»?

5.2. У який спосіб вибудовані сюжет та композиція твору?

5.3. Які риси характеру Сванна й Одетти визначають їхні вчинки?

5.4. Чому слугують у повісті поширені описи вражень, почуттів, пейзажів, метафоричні образи? (У перекладі Анатолія Перепаді це, наприклад: «катлеїтися», Сепфора, «обслона звуків» анданте Вентейля, «сірома» тощо).

5.5. То що ж є кохання в житті людини на переконання героя твору та його автора?

5.6. Чому романну епопею Пруста відносять до творів зрілого модернізму?

6. Заключне слово. На переконання М. Пруста, кохання – основна цінність життя. Це мить насолоди, стан, що виникає під впливом суб'єктивного досвіду, вражень і переживань. Музика, мистецтво взагалі здатні підсилити ці почуття, поглибити їх, увиразнити, зафіксувати. У стані закоханості, душевних мук людина глибше відчуває світ, пізнає його через мистецькі аналогії. Тому істинне життя – «віднайдений час» – складає високий злет почуттів, а буденне пересічне побутування і є, власне, за Прустом, «утраченим часом».

Чистота й витонченість почуття кохання, суголосного мистецтву, – одна з можливих моделей буття людини в недосконалому світі, переконаний М. Пруст, представник літератури зрілого модернізму.

7. Домашнє завдання: *підготуватися до дискусії з приводу перекладу твору М. Пруста українською мовою:*

7.1. Познайомитися зі статтею А. Перепаді «Від перекладача» [120, с. 327–330];

7.2. Виписати з тексту повісті «Сваннове кохання» 7–10 прикладів архаїчної, діалектної лексики, фразеологічних зворотів;

7.3. Проаналізувати наступне твердження Анатолія Перепаді, виявити його актуальність: *«Французькі дідиці, [...] живучи серед моря народного мовлення, кохалися у просторіччі й залюбки, навіть по-снобістському користувалися ним у салонах. Отже, у французів, як і в українців, селянське*

це і є аристократичне. На останніх сторінках «Віднайденого часу» сива дукиня Германтська зі скромністю, тією, що паче гордості, заявляє: «Я – селючка...»

Отож-бо мовна ряснота цих семи книжок не зіпсує, як не зіпсує масло каші... Ось моя робота і є актом моєї віри у велике майбутнє нашого слова».

Там, де вивчається французька мова, ця робота може бути поглиблена порівнянням фрагментів оригіналу та перекладу. Можна здійснити порівняльний аналіз значущих у контексті семінару речень, виразів, лексем мовою оригіналу з класичним перекладом за словником та з трактуванням їх Анатолем Перепадею. (Варто запропонувати тему наукового дослідження цієї проблеми: *Роман Марселя Пруста «У пошуках утраченого часу» в перекладі Анатолія Перепаді*).

Як приклад наводимо фрагмент такої роботи (порівняльна таблиця 3.8 виконана студенткою Університету «Україна» Лідією Павленко):

Таблиця 3.8.

Порівняльна таблиця

За Марселем Прустом	За словником	За Анатолем Перепадею
<i>L' a u b e r g i s t</i>	<i>Власник ресторану</i>	<i>Корчмар</i>
<i>S o u v e n i r q u i j ' a v a i s g a r d e , m a i s d a n s l ' o m b r e</i>	<i>Зберігши нечіткий спогад</i>	<i>Зберігши млистий спомин</i>
<i>M a i s j ' a v a i s b e s o i n a u s s i d ' e n t e n d r e s a s o n o r i t e d e l i c i e u s e</i>	<i>Але я відчував потребу почути солодке звучання</i>	<i>Але відчував потребу почути солодке його гучання</i>
<i>J e p o u r a i s l e r e g a r d e r t r a v e r s e s p a r l a l u m i e r e , d a n s l e u r s u p r e m e b e a u t e</i>	<i>Я міг споглядати жовте листя, у всій своїй красі, пронизане сонячним світлом</i>	<i>Я відчував, що можу узріти, як жовте листя, у всій своїй красі, пронизує сонячне світло</i>
<i>E n o u v r a n t s a c r o i s e e</i>	<i>Відкриваючи вікно</i>	<i>Розчахнувши вікно</i>
<i>L e s p l u s g r a n d a v a n t a g e s d e m a v i e</i>	<i>Найбільші переваги мого майбутнього</i>	<i>Що могла заповідати мені будучина</i>

<i>Il y a des jours montueux et malaises qu'on met un temps infini a gravir et des jours en pente laissent descendre a fond de train en chantant</i>	<i>Бувають дні гористі, тривожні, щоб до них дійти витрачаємо безліч часу, а бувають дні спадисті з них спускаєшся щодуху наспівуючи</i>	<i>Бувають дні гористі, утяжливі, пнутися до них доводиться довгенько, а бувають дні спадисті, з них женеш як дідько вітри, наспівуючи</i>
<i>Vivace, a qui il suffit d'un rayon pour naitre et faire eclore de la joie, meme au Coeur de l'hiver</i>	<i>Живуча рослина, якій достатньо одного променя сонця, для того щоб родитися і розквітнути серед зими</i>	<i>Живуча рослина, якій достатньо лише одного сонячного променя, на те, щоб родитися і радісно вибуяти навіть у розповні зими</i>
<i>Je me serais fabrique a ma guise</i>	<i>Я би по-своєму уявляв кохання</i>	<i>Самочинно скапарив би кохання</i>
<i>Mais le temps s'assombrissait</i>	<i>Небо хмарилося</i>	<i>Небо тим часом змощувало хмари</i>
<i>Je sorti pour une course, marchant vite a cause du temps</i>	<i>Вийшов прогулятися, швидко йдучи через погоду</i>	<i>Вийшов прогулятися, чимчикуючи через стужу</i>
<i>S'approchaint sans peur</i>	<i>Підходити без страху</i>	<i>Підходити без обави</i>
<i>Vous n'etes pas brouilles</i>	<i>Ви не посварилися</i>	<i>Ви не розбили глека</i>
<i>Vous ne pouvez pas vous tenir de parole</i>	<i>Ви не можете стриматися, щоб не розповісти</i>	<i>Вам аби язиком клепати</i>
<i>Ne me conduisant a rien</i>	<i>Це мене ні до чого (ні до якої думки) не привело</i>	<i>Я й не доп'яв до свого</i>

3.6.5. Есе Джеймса Джойса «Джакомо Джойс»

Тема. Митець і Кохання (за твором Д. Джойса «Джакомо Джойс»).

*Во всем мне хочется дойти
До самой сути.
В работе, в поисках пути,
В сердечной смуте...
О, если бы я только мог
Хотя отчасти,
Я написал бы восемь строк
О свойствах страсти.
О беззаконьях, о грехах,
Бегах, погонях,
Нечаянностях впоныхах,
Локтях, ладонях.
Я вывел бы ее закон,
Ее начало.
И повторял ее имен
Инициалы...*

Борис Пастернак

Мета: поглибити знання про засоби творення художньої реальності в літературі модернізму, літературі «потіку свідомості» зокрема; розвивати навички аналізу тексту шляхом розгляду його провідних структурно-стильових ознак; активізувати інтелектуальну, естетичну співтворчість у сприйманні тексту; виховувати увагу до глибинних порухів душі окремої особистості

Термінологічний словник: «потік свідомості», есе, фрагментарність, ремінісценція, алюзія, епіфанія

Обладнання: есе Д. Джойса «Джакомо Джойс» мовою оригіналу, у варіантах перекладу українською мовою Р. Доценка, Р. Семківа, російською мовою Н. Кіасашвілі, А. Машинна; таблиця стильових констант, стильової домінанти літератури «потіку свідомості»

Провідні методи і прийоми навчання: евристична бесіда, спостереження над текстом, вибіркоче коментоване читання, розв'язання

проблемних завдань і питань, порівняння оригіналу й варіантів перекладу, укладання таблиць, застосування ілюстративного матеріалу.

1. Вступне слово. У літературі раннього модернізму домінують песимістичні настрої, трагічні фінали через відчуття всезагальної, гнітючої безвиході, негармонійності світу, самотності та незахищеності людини в ньому. Д. Джойс представляє літературу зрілого модернізму, літературу «потoku свідомості». Давайте спробуємо на прикладі ліричного есе ірландського автора визначити ціннісні орієнтири митців початку ХХ ст., їхній спосіб взаємин із реальним буттям. Глибоко зрозуміти й відчути письменника допомагає, як ми вже знаємо, урахування стильової своєрідності його творів.

2. З'ясування першого враження.

– Чи можете ви сформулювати головну тему твору Д. Джойса «Джакомо Джойс»? (Так, тут ідеться про кохання).

– Хто є головними героями твору? (Він – Джакомо, Джіммі, Джеймсї; Вона – молода особа, дитя, кобилятко, сніжинка, горобець, пташка, діва срусалимська, Беатріче, Гедда, Нора, курочка, змія...)

– Чому цей твір вважається написаним у стилі «потoku свідомості»? (Немає логічного послідовного викладу подій, об'єктивно виписаних сюжету й образів. Текст вибудований уривками, фрагментарно, зв'язок між цими частинками тексту асоціативно, образно, шляхом співтворчості з автором реконструює читач).

3. Визначення СК, СД твору за допомогою орієнтовних запитань.

– Які художні засоби використовує Джойс? (Фрагментарність; ремінісценції (Так ступала вона у Данте, проста й горда... Беатріче, дочка Ченчі...); алюзії (Ігнатію Лойола, та допоможи ж мені); іншомовні слова й фрази італійською, німецькою, латинською мовами, які періодично, в певному ритмі, з'являються в тексті (Mio padre; Si pol; Aber das ist eine Schweinerei; Guia frigus erar); уособлення (Вона ступає за матір'ю незграбно і граційно, кобилиця веде своє кобилятко); епітети (...тендітні й округлі

стегна, ніжна, гнучка й худа шия, прегарна голівка); оксиморони (зоряна змія, надмогильне волосся); метафори (снігопушинка, шпори розпещеної пташки (черевіки); кольорову символіку (Її герб: шолом, червень і тупий спис на щиті – чорного кольору); іронію (Пані едукована); пестливі слова (кобилятко, пташка, курочка); вульгаризми (сіфілісні бабеги) тощо.

– Чи встигнемо ми протягом одного заняття проаналізувати всі художні засоби, щоб з'ясувати проблематику й головну думку твору?..

– Тоді обираємо найвиразніші: характер композиції та символіку кольору.

4. Увиразнення своєрідності та смислової ролі, аналітичний розгляд СК твору.

– Пригадаємо, що таке композиція, її види й класичні складові. Як розуміємо термін фрагментарна композиція? (З'ясовуємо, що фрагменти твору Джойса мають відповідати логіці експозиції, зав'язки, розвитку дії, кульмінації, розв'язки і, можливо, епілога).

– Розглянемо перший фрагмент тексту: *«Хто? Бліде обличчя в обводі густо пахкого хутра. Руки сором'язкі й нервові. Вона послуговується лорнетом.*

Атож: говорить рвучко. Сміється рвучко. І так само рвучко стріпує повіками».

Йдеться про жінку, вбрану у хутро, сором'язливу, з лорнетом, з «рвучкими» (тричі) рухами (асоціативний натяк на образ пташки).

Другий фрагмент: *«Письмо навутиччасте, подовгасті й витончені літери, в яких тиха зневага й упокореність: молода особа непересічного походження».*

– Які кольори ми тут бачимо? («Бліде обличчя» – невиразне, неяскраве. У Джойса цей колір традиційно асоціюється з образами ченців, які ведуть праведне, наповнене служінням Богу, аскетичне життя, але не знають життя повноцінного, земного, справжнього, і тому мають однобоке уявлення про суть буття людини у світі (Див. роман Джойса «Портрет митця замолоду»).

Бліде обличчя героїні – це образ її чистоти, незайманості, недосвідченості. Лорнет – скло – неначе межа між нею та світом. Отже, перші два фрагменти – перше враження від дівчини, про дівчину).

– Якою є перша реакція головного героя? Коли починається розмова про нього? (Це наступний, третій фрагмент: *«Мене підносить на легкій хвилі беземоційної мови: Сведенборг, псевдо-Ареопажит, Мігель де Молінос, Йоахім Аббас. Хвиля спадає... Довгі повіки стріпуються – жалке вістря оксамитових очей опікає і тремтить»*. (Ліричного героя підхоплює хвиля почуттів; погляд дівчини його пронизує – *«жалке вістря»* – й *«опікає»*).

– Чи є кольорова ознака цього враження? (*«Довгі повіки», «оксамитові очі»* – це скорше темний колір. А спогад про вчених, отців церкви, теологів, аскетів, містиків і квієтистів (які споглядали світ), говорить про те, що ліричний герой вивчає, спостерігає незнайоме дівча, яке вразило його своїм поглядом. І водночас неначе застерігає ліричного героя щодо гріховності можливого захоплення).

Ми працюємо з перекладом тексту есе Д. Джойса українською мовою Р. Доценка [52]. В оригіналі «оксамитові очі» звучить як «velvet iris» [51]. У Р. Семківа – «фіолетові зіниці» [16]. У Н. Кіасашвілі – «бархат глаз» [54]. У А. Машиняна – «бархатный ирис» [55]. Асоціативний ряд – ніжний, лагідний, м'який. Тобто, нова знайома справила на ліричного героя приємне враження.

Отже, перші три фрагменти можемо сприймати як *експозицію* до сюжету цього твору.

– Чи бачимо ми розвиток, зміну першого враження у темі чоловіка? (Так. Спершу герой не реагує на «поцокування її підборів»: *«Кам'яні сходи», «зимне повітря», «кольчуги на стінах», «залізні шоломи»*. Кольори асоціюються сірі, холодні, темні. Далі він відзначає довершеність її краси: *«Заокруглена і дозріла»*. З'являється натяк на теплі кольори: *«Дозріла в тепличній ізольованості своєї раси»*.

Потім бачимо ряд надзвичайно ніжних і теплих асоціацій: квітка, дитя. У Р. Доценка: *«Квітка, що вона дала моїй доньці. Благенький дарунок,*

благенька дарувальниця, благеньке синьожильне дитя». В оригіналі: «*A flower given by her to my daughter. Frail gift, frail giver, frai blue-veined child*». У Р. Семківа: «*Квітка, подарована нею моїй дочці. Тендітний подарунок, тендітна дарувальниця, тендітне блакитновенне дитя*». У Н. Кіасашвілі: «*Цветок, что она подарила моей дочери. Хрупкий подарок, хрупкая дарительница, хрупкий прозрачный ребенок*». У А. Машиняна: «*Цветок, подаренный ею моей дочери. Хрупкий дар, хрупкий даритель, хрупкий ребенок с голубыми венами*». (Парафраз назви вірша Д. Джойса «Квітка, дана моїй доньці», текст якого наводимо повністю: це увиразнить асоціативний ряд думок ліричного героя есе:

A flower given to my daughter

*Frail the white rose and frail are
Her hands that gave
Whose soul is sere and paler
Than time's wan wave.*

*Rose frail and fair — yet frailest
A wonder wild
In gentle eyes thou veilest.
My blueveined child.*

Trieste, 1913

Цветок, подаренный моей дочери

*Как роза белая, нежна
Дарящая рука
Той, чья душа, как боль бледна
И, как любовь, хрупка.*

*Но безрассудней, чем цветы,
Нежней, чем забытье,
Глаза, какими смотришь ты,
Дитя мое.*

Трієст, 1913

Ліричний герой виявляє ніжність, поетизує цей образ, відчуває витонченість і тендітність дівчини-дитини, а її привабливість і красу – як дарунок).

– Як можемо пояснити наступні образи: «*Мовчазний середній вік, ніч, морок історії... З підвороть темних вулиць очі повій виловлюють блудолобів... («Fornicatons»; «запізнілі перехожі»; «прелюбодеи»; «авантюристы»)*. Темна любов, темна жага... Морок». Джакомо через ніжні почуття до дівчини раптом відчуває себе блудолобом, авантюристом, а свої почуття – темними, чорними, гріховними.

Цей епізод можна назвати зародженням почуття в душі ліричного героя, зав'язкою. Почуття суперечливе: захоплення і відчуття гріха. (З історії

написання есе знаємо, що воно має автобіографічний характер. Джойс на час знайомства з Амалією Поппер був старший за неї, вже мав сім'ю, приватно навчав дівчину англійської мови).

У наступних фрагментах бачимо замилювання дівчиною: *«Кобилятко... Тендітні й округлі стегна, ніжна, гнучка і худа шия, прегарна голівка... Коротка спідничка випинається на опуклостях колін. Білий спалах – сніжинка, снігопушинка»*. Почуття знову стають ніжними і чистими (білий колір, асоціативний образ голубки через подібність опису дівчини в есе та романі «Портрет митця замолоду»). У цих рядках поруч з образом дівчини згадуються її матір («кобилиця веде своє кобилятко») і батько. Тобто, дівчина оповита увагою родини. Це ще одна перепона для можливих взаємин.

– Чи розвивається почуття героїні? (Так. *«Обвислі криси капелюшка затінюють її силуваний усміх. Тіні миготять на... обличчі, опеченому гарячим кремовим світлом, сірувато-сизі тіні під вилицями, пасма жовткової жовтизни на вологому чолі...»* Поступово сірий колір теплішає, з'являється жовтавий. (*«Eggydk yellowi»; «жовтаві пасма»; «желточно-желтые тени»; «полоски желточной желтизны»*).

– Яку мить можна назвати зав'язкою стосунків між героями? (*«Я вибігаю з тютюнової крамнички й окликаю її. Вона обертається і пристає, аби вислухати мої плутані слова про уроки, години, уроки, години – і поволі її щоки опалево рожевіють. Ні, ні, не бійся!»* (*«...and slowly her pale sheks are flushed with a kindling opal light»*; *«...і повільно її бліді щоки запалюються привітним опалевим рум'янцем»*; *«...и постепенно румянец заливает ее бледные щеки»*; *«...ее щеки медленно покрывает румянец, зажигаясь опаловым светом»*).

– Чия тема домінує в описі взаємин героїв – жіноча чи чоловіча? (Чоловіча, оскільки описує свої почуття ліричний герой, прообраз автора, який ніби сповідується у своєму несподіваному гріховному щасті).

– І як саме переживає кохання чоловік? (Суперечливо. Він то ніжний, пристрасний, то грубий, брутальний, то картає себе, то тривожно очікує, сподівається на її остаточний вибір).

– Чи допомагає фрагментарна будова тексту передати цей задиханий ритм? (Так, якщо розглянути авторське розташування фрагментів тексту, то можна побачити наступне: вони різні за обсягом: то 1, 2, 3 речення, то півсторінки, то кілька фраз. Так само і розриви між фрагментами: то на два-три рядки, то на півсторінки. Ритм фрагментів уривчастий, нерівномірний).

– А яка кольорова гама його почуттів? (Увесь спектр кольорів і відтінків: *бліде обличчя, щоки рожевіють, темнокровні молюски, свічки, нічна пора, чорний камінь, чорна сукня, оранжева сорочка, срібляста сорочка, тьмяно-срібляста тінь, бронзуваті черевички, чисте повітря, сонячне світло, брунаста черепиця, терноока господиня, зеленуваті цитрини, вишні, безстрамно розчервонілі персики зі стріп'ям листочків, біле мереживо, морок жаги, бруднота, буриштинові вина, жадливі уста, сталеві сині води, темно-рудуватий морок, бліда і промерзла, сніжинка, снігопушинка, сутінки з гріховної темної нави, смолоскипи, темний вузол волосся, свіжа гостра рана, темні очі, вся в чорному, стіни в патьоках, вичавлені апельсини, оливкове лице, зелена стрічка, зеленим вигаптувана сукня, буйна трава, холодні гладенькі камінці, бліді холодні пучки, темні очі, сірі випари, сіре обличчя, розкішна напівтьма, чорні василіскові очі, жовтуватий сутінок зали, пекуче трутний позирк, темно-ірисова запорошена спідниця, холодні зірки, м'які пожадливі уста, міради кровоносних судин, вогонь опікає, вогненне жало, зоряна змія, тьмянний туман, проблиск світла, тьмище зір, голі стіни, студене денне світло, чорний рояль: труна для музики, червона квітка, тупий спис на щиті – чорного кольору.*

Тут є чисті, високі кольори (*сніжинка, снігопушинка*), пристрасні (*темнокровні молюски, вогненне жало*), є колір надії (*зелена стрічка*), кольори розпачу, смутку, сумніву, страждання, болю (*морок жаги, тьмяно-*

срібляста ніч, сутінки з гріховної темної нави, свіжа гостра рана, стис на щиті чорного кольору).

– Які фрагменти і кольори розуміємо як кульмінацію почуття кохання? (Насичені переважно червоною гамою (*міради кровоносних судин, вогонь обпікає, вогненне жало, червона квітка*). Їм передує «білий спалах», «сніжинка, снігопушинка». Весь час пульсує темний – «морок жаги»).

– З яким кольором асоціюється розв'язка цієї історії? (*Із чорним: «Довгий чорний рояль: труна для музики...»; «A long black piano: coffin of music»; «Довге чорне фортепіано: труна музики»; «Длинный черный рояль: мертвая музыка»; «Длинный черный рояль – гробница музыки»*).

– Після якої події ліричного героя огорнув морок розчарування? (Наприкінці тексту розміщений фрагмент з однієї фрази латиною: «*Non hino sed Barrabbam!*» (Євангеліє від Йоанна, 18, 40), яка зберігається в усіх варіантах перекладу. Це слова євреїв до Понтія Пілата з вимогою звільнити від розп'яття не Ісуса Христа, а розбійника Варавву...)

Біблійна цитата увиразнює важливість і невідворотність рішення дівчини, яка мала обрати між Джеймсі і чоловіком, якого бажали доньці батьки. Вона – «*молоденька курочка налякана... вона плаче за своєю мамою, огрядною куркою*» – слухняна донька, «*дівчина ще й як розважлива*». І обрала не Джакомо).

– Чи пережив цю трагедію ліричний герой? (Так, він іронізує: «Прилога. Люби мене, люби й мою парасольку». («*Envoi: Lave me, lave me umbrella*»; «Мораль: кохаєш мене, люби й мою парасольку»; «Посылка: любишь меня, люби мой зонтик»; «Посылка: люби меня, люби мой зонтик»). І виносить собі присуд: «*Пиши про це, хай тобі чорт, пиши! Що ж бо ще інше здатний ти робити?*» (*Write it, damn you, write it. What else are you good for? / Та ж пиши, щоб тобі, пиши! Бо на що ти ще здатен? / Пиши об этом, черт тебя подери, пиши! На что же еще ты годен? / Пиши, черт возьми, пиши же! На что ты еще способен?*)

– Чи можна стверджувати, що цей фрагмент тексту є *епіфанією* (пригадайте з матеріалу попереднього заняття: який смисл вкладав Джойс у це поняття)?

5. Співвіднесення СК зі структурними складовими тексту, синтезуючі і підсумкові запитання.

1. Давайте спробуємо поєднати композиційні елементи сюжету й кольори в одній схемі, яка пропише основні етапи розвитку почуття кохання Джакомо і «діву єрусалимську». (Коллективна робота над укладанням таблиці (Табл. 3.9); бажано виконати цю роботу й кольоровими фарбами).

Таблиця 3.9.

Структурні елементи сюжету есе Д. Джойса «Джакомо Джойс»

Експозиція	Зав'язка	Розвиток дії	Кульмінація	Розв'язка	Епілог
«Бліде обличчя...»	«...щоки... рожевіють»	Весь спектр кольорів тексту	«...біле мереживо» «...розчервонілі персики» «...морок жаги»	«тупий спис на щиті – чорного кольору» («Non hunc sed Barabbam!»)	«...проблиск світла...» («Пиши про це!..»)

Цей вид роботи навчає бачити гармонію різних стильових засобів у змалюванні образів, провідних мотивів художнього твору. Детальна робота з текстом, порівняння варіантів перекладу, відчуття внутрішньої логіки символічного фрагментарного тексту у стилі «потoku свідомості» допомагає підсумувати набуті знання, увиразнити головне.

2. Як визначаємо жанр твору – новела, оповідання, есе? (*Есе, психологічне есе*, – невеликий за обсягом прозовий твір, який має довільну композицію і висловлює суб'єктивні думки та враження з певного, значущого для автора, приводу).

3. Провідна тема твору?

4. Чи можемо визначити сюжет цього твору? (Так, *переживання почуття кохання* ліричним героєм у пошматованому, нервовому ритмі, у розчакнутості цього почуття між блаженством і надією на щастя та відчуттям гріховності, очікуванням болю.)

5. Як можна схарактеризувати композицію «Джакомо Джойс»? (Як *фрагментарну*, всі класичні складові цього поняття простежуються на рівні підтексту. *Ця стильова константа є стильовою домінантою есе Джойса*).

6. Які ще стильові особливості творчої манери Джеймса Джойса ви можете назвати? Яка мета їхнього використання? (Як підсумок набутих знань про СК, СД есе Джойса здійснюються висновки про те, що у стилі «потoku свідомості» ці засоби (суб'єктивність викладу, особлива музична організація тексту, широкий символічний спектр (кольори, алюзії, ремінісценції, метафори), епіфанії, іронія) цілком органічні, вони *поглиблюють підтекстовий рівень інформації*, забезпечують глибоке, логічно не передбачуване проникнення в психологічний стан людини, митця зокрема, спонукають читача до напруженої інтелектуальної творчої співпраці з автором).

7. Як вирішується проблема Кохання ліричним героєм твору, прообразом автора, митця. (Усі відтінки й кольори пережитого Митець втілить у своїй творчості. Пошматована злетами, сумнівами, сподіваннями та миттєвостями щастя душа письменника знайшла свій спосіб гармонії зі світом: *писати, творити...*)

6. Варіанти домашнього завдання.

1. Проаналізувати синтаксичну будову речення у творах М. Пруста і Д. Джойса, порівняти на цьому прикладі індивідуальні стилі письменників.

2. Жінка у сприйнятті героїв Д. Джойса і М. Пруста (порівняльний аналіз).

3. Чи є різниця у розумінні почуття кохання героями Кнута Гамсуна (Томас Глан), М. Пруста (Сванн) і Д. Джойса (Джакомо).

4. Створити власний твір у стилі «потoku свідомості» на тему:

а) Осінь у рідному місті;

б) Мені вже шістнадцять...

в) Ця мелодія розбурхує стільки спогадів...

5. Відтворити спектр переживань ліричного героя у кольорі та образах-символах відповідно до тексту есе Д. Джойса «Джакомо Джойс».

Досвід показує, що такі види творчої роботи (есе у стилі «потoku свідомості», створення малюнків-символів) з ентузіазмом сприймаються учнями й студентами. Низку таких робіт пропонуємо як зразок (див. додатки).

ЛІТЕРАТУРА

- 1 Андреев Л. Г. Марсель Пруст. – М. : Высш. школа, 1968. – 96 с.
- 2 Андреев Л. Г. Импрессионизм. – М. : Изд-во МГУ, 1980. – 249 с.
- 3 Барт Р. S/Z. – М. : РИК Культура : Ad Marginem, 1994 – 303 с.
- 4 Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов /Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX в.в. Трактаты. Статьи. Эссе. – М. : Издательство Моск. Университета, 1987. – С. 387–423.
- 5 Белобровцева И. З. Роман Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита» : конструктивные принципы организации текста. – Tartu : Ulikooli Kirjastuse trükikoda, 1997. – 164 с.
- 6 Богданова О. Ю. и др. Методика преподавания литературы : Учеб. для студ. пед. вузов. – М. : Академия, 2000. – 400 с.
- 7 Бергсон А. Творческая эволюция. – М. : Канон-пресс; Кучково поле, 1998. – 383 с.
- 8 Бодлер Ш. Поезії. – К. : Дніпро, 1989. – 311 с.
- 9 Борев Ю. Б. Художественный стиль, метод и направление / Современные аспекты изучения. Теория литературных стилей. – М. : Наука, 1982. – С. 76–91.
- 10 Бочаров С. Г. Пруст и «поток сознания» / Критический реализм XX века и модернизм. — М., 1967. – С. 194–235.
- 11 Бунин И. А. Поэзия и проза. – М. : Просвещение, 1986. – 384 с.
- 12 Вельфлин Г. Основные понятия истории искусства : Проблема эволюции стиля в новом искусстве. – СПб. : Мифрил, 1994. – 427 с.
- 13 Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. – М. : Изд-во АН СРСР, 1963. – 255 с.
- 14 Віконська Д. James Joyce : Тайна його мистецького обличчя. – Львів, 1934. – 99 с.
- 15 Волощук Є. В. Бигун Б. Я. Технэ майевтике. Теория и практика анализа литературного произведения // Тема. – 1997. – № 1–2. – 248 с.
- 16 Волощук Є. В. Зарубіжна література. Підручник для 11 класу загальноосвітніх навчальних закладів. – К. : Генеза, 2004. – 464 с.
- 17 Волощук Є. В. Зарубіжна література. Хрестоматія-посібник. 11 клас. – К. : Генеза, 2003. – 560 с.
- 18 Волощук Є. В. Література духовного досвіду. Про модернізм та його тенденції (на матеріалі німецькомовної літератури) // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. – 2007. – № 7. – С. 58–62.
- 19 Волощук Є. В. Чарівна флейта Модерну. Духовно-естетичні тенденції німецькомовної модерністської літератури XX ст. у ліриці Р. М. Рільке,

- прозі Т. Манна, драматургії М. Фріша : Монографія. – К. : ВД Дмитра Бураго, 2008. – 528 с.
- 20 Выготский Л. С. Психология искусства. – СПб. : Азбука, 2000. – 411 с.
 - 21 Гаєвська О. Василь Стефаник. Поетика стилю / Індивідуальні стилі українських письменників ХІХ – початку ХХ ст. – К. : Наукова думка, 1987. – С. 263–290.
 - 22 Галич О. А. Вивчення теоретичних понять на уроках рідної та зарубіжної літератур слід синхронізувати // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. – К., 2007. – № 2. – С. 19–21.
 - 23 Галич О. А., Назарець В. М., Васильєв Є. М. Теорія літератури. – К. : Либідь, 2001. – 488 с.
 - 24 Гамсун К. Пан // Тема. – К., 1999. – № 1. – С. 10–106.
 - 25 Гаспаров М. Л. Вступительная статья / Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. – СПб. : Искусство, СПб, 1996. – 848 с.
 - 26 Гей Н. К. Некоторые неизученные аспекты стиля / Современные аспекты изучения. Теория литературных стилей. – М. : Наука, 1982. – С. 419–436.
 - 27 Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. / Пер. с нем. – М. : Искусство, 1971. – Т. 3. – 322 с.
 - 28 Гениева Е. Ю. Перечитываем Джойса... // Д. Джойс. Дублинцы. – М. : Известия, 1982. – 235 с. – С. 3–14.
 - 29 Гениева Е. Ю. Публикации. Воспоминания. Сообщения // Джеймс Джойс : Статьи. Дневники. Письма. Беседы // Вопросы литературы. — М., 1984. – № 4. – С. 169–208.
 - 30 Гениева Е. Ю. «Джакомо Джойс» (о найденной рукописи Джеймса Джойса) // Вестник Московского Университета. – М., 1971. – № 6. – С. 76–79.
 - 31 Генієва К. Ю. Джеймс Джойс і «Портрет митця замолоду» // Всесвіт. — К., 1975. – № 6. – С. 11–22.
 - 32 Гиршман М. М. Литературное произведение : теория художественной целостности. – М. : Языки славянской культуры, 2002. – 528 с.
 - 33 Гиршман М. М. Стиль как литературоведческая категория : Учебное пособие. – Донецк : ДонГУ, 1984. – 26 с.
 - 34 Гиршман М. М. Стиль литературного произведения / Современные аспекты изучения. Теория литературных стилей. – М. : Наука, 1982. – С. 257–300.
 - 35 Гиршман М. М. Изучение общего и индивидуального в стиле // Современные аспекты изучения. Теория литературных стилей. – М. : Наука, 1982. – С. 9–19.
 - 36 Головченко Н. І. Творча манера Марселя Пруста та її відмінність від реалістичного способу письма (Структурно-стильовий аналіз тексту вставної повісті «Сваннове кохання» з роману «В пошуках утраченого

- часу») // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. – 2006. – № 3. – С. 40–49.
- 37 Головченко Н. І. Структурно-стильовий шлях аналізу художнього тексту : деякі аспекти термінології // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. – 2007. – № 2. – С. 35–39.
- 38 Головченко Н. І. Структурно-стильовий аналіз ліричного есе Джеймса Джойса «Джакомо Джойс» // Мова і культура. – Випуск 9. Том X (98). – К. : ВД Дмитра Бураго. – 2007. – 245–252 с.
- 39 Головченко Н. І. Чи забезпечують чинні програми з літератури вивчення учнями категорії стилю // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. – 2007. – № 10. – С. 4–6.
- 40 Головченко Н. І. Стильові константи і стильова домінанта як одиниці структурно-стильового аналізу художнього тексту // Мова і культура. – Випуск 10. Том X (110). – К. : ВД Дмитра Бураго. – 2008. – С.188–195.
- 41 Головченко Н. І. Вступні заняття як важлива складова структурно-стильового шляху аналізу художнього тексту (на прикладі вивчення літератури модернізму) // Зарубіжна література. – 2008. – № 21. – С. 1–21.
- 42 Голубков В. В. Методика преподавания литературы. – М. : Учпедгиз, 1962. – 495 с.
- 43 Гончаренко Э. П. Творчество Джойса и модернизм 1900 – 1930 гг. – Д. : Наука и образование, 2000. – 244 с.
- 44 Гончаров Б. П. Проблема художественного целого и системность стилового анализа / Современные аспекты изучения. Теория литературных стилей. – М. : Наука, 1982. – С. 228–257.
- 45 Горідько Ю. Л. Стильовий аналіз як шлях вивчення модерністських творів у загальноосвітніх і вищих навчальних закладах // Актуальні проблеми науково-методичного забезпечення викладання зарубіжної літератури в навчальних закладах України : зб. матеріалів конф. – К. : КМУВ ім. Б. Грінченка, 2001. – с. 53–64.
- 46 Горідько Ю. Л. Український символізм. Антологія. – К. : Вид-во славістичного університету, 2008. – 260 с.
- 47 Горшков А. И. Лекции по русской стилистике. – М. : Литерат. институт им. А. М. Горького, 2000. – 272 с.
- 48 Гундорова Т. І. Проявлення слова : Дискурсія раннього модернізму : Постмодерна інтерпретація. – Львів : Літопис, 1997. – 297 с.
- 49 Державний стандарт базової і повної середньої освіти. Освітня галузь «Мови і література» / Інформаційний збірник МОН України. – К. : Педагогічна преса, 2004. – № 1–2. – С. 5–19.
- 50 Дерріда Ж. Структура, знак і гра у дискурсі гуманітарних наук /

- Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. Слово. Знак. Дискурс / За ред. Марії Зубрицької. – Львів : Літопис, 1996. – С. 460–470.
- 51 Джойс Д. Джакомо. Матеріали до вивчення. Упоряд. О. В. Кеба, П. Л. Шулик. – Кам'янець-Подільськ : Абетка, 2000. – 60 с.
- 52 Джойс Д. Джакомо Джойс // Тема. – К., 1999. – № 1. – С. 109–120.
- 53 Джойс Д. Джакомо Джойс. Пер. Р. Семківа // Волощук Є. Зарубіжна література. Хрестоматія-посібник. 11 клас. – К. : Генеза, 2003. – С. 48–55.
- 54 Джойс Д. Джакомо Джойс. Пер. Н. Кіасашвілі / Д. Джойс. Дублінці. – М. : Известия, 1982. – С. 235–254.
- 55 Джойс Д. Избранные произведения. Пер. А. Машиняна. – СПб, 2000. – С. 6–15.
- 56 Джойс Д. Портрет митця замолоду // Всесвіт. – К., 1975. – № 6. – С. 23–130.
- 57 Днепров В. Д. Психологический роман Марселя Пруста / Идеи времени и формы времени. – Л. : Сов. писатель, 1980. – С. 385–430.
- 58 Жила С. О. Теорія і практика вивчення української літератури у взаємозв'язках із різними видами мистецтв у старших класах загальноосвітньої школи. – Чернігів : РВК Деснянська правда, 2004. – 359 с.
- 59 Жирмунський В. М. Предисловие / Вопросы теории литературы : Статьи. 1916-1926. – Л. : Academia, 1928. – С. 3–15.
- 60 Жирмунский В. М. Стихотворение Гете и Байрона: «Ты знаешь край?..» Опыт сравнительно-стилистического анализа // Тезисы докладов межвузовской конференции по стилистике художественной литературы. – М. : Изд-во МГУ, 1961. – С. 28–32.
- 61 Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Л. : Наука, 1977. – 407 с.
- 62 Зарубежная литература конца XIX – начала XX века / Под ред. В. М. Толмачева. – М. : Academia, 2003. – 496 с.
- 63 Зарубіжна література ХХ століття. Посібник. 11 клас / За ред. Ніколенко О. М., Хоменко Н. В., Конєвої Т. М. – К. : Академія, 1998. – 320 с.
- 64 Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник. У двох томах. Том 1. А – К / За ред. Н. Михальської та Б. Щавурського. – Тернопіль : Богдан, 2005. – 824 с.
- 65 Затонский Д. В. Модернизм и постмодернизм : Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств. – Харьков : Фолио, 2000. – 256 с.
- 66 Затонский Д. В. Что такое модернизм // Контекст 1974 : Литературно-теоретические исследования. – М. : Наука, 1975. – С. 135–168.
- 67 Звиняцьковський В. Зарубіжна література. Підручник для 9-го класу загальноосвітніх навчальних закладів. – К. : Генеза, 2004. – 352 с.
- 68 Івашова В. В. Безвихідь Джеймса Джойса // Всесвіт. – 1966. – № 5. – С. 105–141.

- 69 Импрессионизм. Письма художников. Воспоминания Дюран-Рюэля. Документы. –Л. : Искусство, 1969. – 388 с.
- 70 Итоги работы Первой в России международной филологической школы. // Известия Уральского государственного университета. – 1998. – № 8. – С. 8–9.
- 71 Ісаєва О. О. Теорія і технологія розвитку читацької діяльності старшокласників у процесі вивчення зарубіжної літератури : Монографія. – К. : НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2003. – 380 с.
- 72 Киселева Л. Ф. О стилевой доминанте / Современные аспекты изучения. Теория литературных стилей. – М. : Наука, 1982. – С. 301–320.
- 73 Клименко Ж. В. Теорія і технологія вивчення перекладних художніх творів у старших класах загальноосвітньої школи. – К. : НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2006. – 340 с.
- 74 Клочек Г. «Художній світ» як категоріальне поняття // Слово і час. – 2007. – № 9. – С. 3–14.
- 75 Кожин В. В. Становление классического стиля в русской литературе // Теория литературных стилей. Типология стилевого развития нового времени. Соотношение гармонии и дисгармонии в стиле. – М. : Наука, 1976. – С. 65–94 с.
- 76 Ковалів Ю. І. Кларнетизм П. Тичини – нереалізована естетична концепція / Сильові тенденції української літератури ХХ століття. – К. : ПЦ «Фоліант», 2004. – С. 98–105.
- 77 Ковбасенко Ю. І. Мистецтво аналізу та інтерпретації художнього тексту // Тема. На допомогу вчителю зарубіжної літератури. – № 4. – К., 2002. – С. 2–25.
- 78 Ковбасенко Ю. І., Горідько Ю. Л. та ін. Зарубіжна література : випускний іспит – 99 // Тема. – К., 1999. – № 2. – 128 с.
- 79 Концепція літературної освіти в 12-річній загальноосвітній школі (проект). Основна і старша школа / Підг. Волошина Н. Й., Симакова Л. А., Фасоля А. М., Шевченко З. О. // Українська мова та література. – 2002. – Березень. – Число 11 (267). – С. 1–11.
- 80 Корнуэлл Н. Джойс и Россия. – СПб. : Гуманитарное агентство «Академический проект», 1998. – 418 с.
- 81 Косиков Г. К. Зарубежное литературоведение и теоретические проблемы науки о литературе / Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX в.в. Трактаты. Статьи. Эссе. – М. : Издательство Моск. университета, 1987. – С. 5–39.
- 82 Косиков Г. К. Идеология. Коннотация. Текст (по поводу книги Р. Барта «S/Z») / Барт Ролан. S/Z. – М. : РИК «Культура» : Ad Marginem. – 1994. – С. 277–302.

- 83 Критерії оцінювання навчальних досягнень учнів у системі загальної середньої освіти / АПН України. За заг. ред. Огнев'юка В. О. Підг. Завалевський Ю. І. – К.; Ірпінь : Перун, 2004. – 176 с.
- 84 Кроче Б. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. – М. : Intrada, 2000. – 160 с.
- 85 Кузнецов Ю. Б. Импрессионизм в українській прозі кінця XIX – XX ст. : Проблеми естетики і поетики. – К. : Зодіак – Еко, 1995. – 303 с.
- 86 Лихачев Д. С. Человек в литературе Древней Руси. – М. – Л. : Изд-во АН СССР, 1958. – 168 с.
- 87 Лосев А. Ф. Проблема художественного стиля. – К. : Colleqium, 1994. – 286 с.
- 88 Літературознавчий словник-довідник / Ред. колегія Гром'як Р. Т., Ковалів Ю. І., Теремко В. І. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – 752 с.
- 89 Лотман Ю. М. О разграничении лингвистического и литературоведческого понятия структуры // Вопросы языкознания. – 1963. – № 3. – С. 44–52.
- 90 Лотман Ю. М. Структура художественного текста. – М. : Искусство, 1970. – 383 с.
- 91 Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и составитель А. Н. Николюкин. – М. : НПК «Ителвак», 2001. – 1600 с. – стб. 1031–1033. – с. 363
- 92 Маймин Е. А., Слина Э. В. Теория и практика литературного анализа : Пособ. для студ. пед. ин-тов. – М. : Просвещение, 1984. – 160 с.
- 93 Мамардашвили М. Лекции о Прусте : психологическая топология пути. – М. : Ad Margintm, 1995. – 368 с.
- 94 Марко В. П. Основи аналізу літературного твору. Навч.-метод. посіб. Для студ. і вчителів. – Кіровоград. : РВЦ КДП ім. В. Винниченка, 2003. – 32 с.
- 95 Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. — М. : Наука, 1976. – 408 с.
- 96 Миропольська Н. Є. Мистецтво слова в структурі художньої культури учня : теорія і практика. – К. : Парламент. вид-во, 2002. – 204 с.
- 97 Мірошніченко Л. Ф. Методика викладання світової літератури в середніх навчальних закладах. – К. : Вища школа, 2007. – 415 с.
- 98 Міхно О. П. Організація дослідницької діяльності учнів у процесі вивчення новели М. Коцюбинського «Цвіт яблуні» // Українська мова і література в школі. – 2007. – № 2. – С. 25–31.
- 99 Моклиця М. В. Модернізм у творчості письменників XX століття. Частина 2. Зарубіжна література. – Луцьк : Вежа, 1999. – 181с.
- 100 Моклиця М. В. Модернізм як структура. Філософія. Психологія. Поетика. – Луцьк : Вежа, 2002. – 390 с.

- 101 Наєнко М. К. Історія українського літературознавства. – К. : Академія, 2001. – 360 с.
- 102 Наливайко Д. С. Теорія літератури і компаративістика. – К. : ВД «Києво-Могилянська академія», 2006. – 347 с.
- 103 Наливайко Д. С. Про Марселя Пруста і його роман «У пошуках утраченого часу» // Тема. На допомогу вчителю зарубіжної літератури. – К., 1999. – № 1. – С. 121–128.
- 104 Наливайко Д. С. «Суб'єктивна епопея» Марселя Пруста / Пруст М. У пошуках утраченого часу. – Т. 7 – Віднайдений час. – К. : Юніверс, 2002. – С. 331–351.
- 105 Наливайко Д. С. Искусство : направления, течения, стили. – К. : Мистецтво, 1981. – 288 с.
- 106 Наливайко Д. С. Искусство : направления, течения, стили. – К. : Мистецтво, 1985. – 264 с.
- 107 Наливайко Д. С. Стиль напряму й індивідуальні стилі в реалістичній літературі ХІХ ст. / Індивідуальні стилі українських письменників ХІХ – початку ХХ ст. – К. : Наукова думка, 1987. – С. 3–42.
- 108 Наливайко Д. С., Шахова К. О., Нагорна Н. М., Кисельова Л. О. Зарубіжна література. Підручник для 10 класу. – К. : Світ знань, 2004. – 392 с.
- 109 Наливайко Д. С. Шарль Бодлер – поет скорботи і протесту / Шарль Бодлер. Поезії. – К. : Дніпро, 1989. – С. 3–30.
- 110 Наукові основи методики літератури. Навчально-методичний посібник / За ред. Н. Й. Волошиної. – К. : Ленвіт, 2002. – 344 с.
- 111 Ніколенко О. М. Поезія французького символізму. Шарль Бодлер, Поль Верлен, Артюр Рембо : Посібник для вчителя. – Харків : Ранок, 2003. – 144 с.
- 112 Ніколенко О. М. Стиль та проблеми стильового аналізу. Трактатування стилю в різних науках / Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. – К., 2005. – № 4. – С. 22–28.
- 113 Ніцше Ф. Так казав Заратустра / Денисова Т., Сиваченко Г. Зарубіжна література ХХ століття. – К. : Генеза, 2000. – С. 10–29.
- 114 Обломиевский Д. Французский символизм. – М. : Наука, 1973. – 304 с.
- 115 Ортега-і-Гасет Х. Бунт мас / Ортега-і-Гасет Х. Вибрані твори. – К. : Основи, 1994. – С. 15–140.
- 116 Ортега-і-Гасет Х. Дегуманізація мистецтва / Ортега-і-Гасет Х. Вибрані твори. – К. : Основи, 1994. – С. 239–271.
- 117 Павличко С. Д. Дискурс модернізму в українській літературі. – К. : Либідь, 1997. – 357 с.
- 118 Панченко А. М. Великие стили: терминология и оценка // Культура нового времени. – СПб., 1994. – С. 166–177.

- 119 Пасічник Є. А. Методика викладання української літератури в середній школі. – К. : Ленвіт, 2000. – 384 с.
- 120 Перепадя А. Від перекладача / Пруст Марсель. У пошуках утраченого часу. – Віднайдений час. – К. : Юніверс, 2002. – Т. 7. – С. 327–330.
- 121 Перетц В. М. Вступ до вивчення літератури. Лекції по методології історії літератури. – Кам'янець-Подільський : Видання Студентського Видавничого Комітету, 1919. – 79 с.
- 122 Подгаецкая И. Ю. Границы индивидуального стиля / Современные аспекты изучения. Теория литературных стилей. – М. : Наука, 1982. – С. 32–60.
- 123 Подгаецкая И. Ю. К понятию «классический стиль» / Теория литературных стилей : Типология стилевого развития нового времени. – М. : Наука, 1976. – С. 41–64.
- 124 Поэзия французского символизма. Песни Мальдорора / Вступ. ст. Г. Косикова. – М. : Изд-во МГУ, 1993. – 508 с.
- 125 Поляков М. Я. Вопросы поэтики и художественной семантики. – М. : Сов. писатель, 1986. – 480 с.
- 126 Поспелов Г. Н. Проблемы литературного стиля. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1970. – 330 с.
- 127 Пригодій С. М. Імпресіонізм на рубежі XIX–XX сторіч : типологія та національні особливості (На матеріалі української та американської літератур) // Автореф. дис. ... д-ра філол. наук. – К., 1995. – С. 16–22.
- 128 Програма для загальноосвітніх навчальних закладів. Зарубіжна література. 5 – 12 класи / Наливайко Д. С., Ковбасенко Ю. І. та ін. – К.; Ірпінь : Перун, 2005. – 112 с.
- 129 Програми для середньої загальноосвітньої школи з українською мовою навчання. Зарубіжна література. 5 – 11 класи / Наливайко Д. С., Ковбасенко Ю. І. та ін. – К. : Перун, 1998 (2003). – 60 с.
- 130 Програми для загальноосвітніх навчальних закладів з українською мовою навчання. Зарубіжна література. 5 – 11 класи (2001) / Д. В. Затонський, К. О. Шахова, Є. В. Волощук та ін. // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. – К., 2003. – № 7–8. – С. 74–102.
- 131 Пруст М. У пошуках утраченого часу. Твори в семи томах. – На Сваннову сторону. — К. : Юніверс, 1997. – Т. 1. – 368 с.
- 132 Пруст М. У пошуках утраченого часу. Твори в семи томах. – У затінку дівчат-квіток. – К. : Юніверс, 1997. – Т. 2. – 432 с.
- 133 Руднев В. А. Энциклопедический словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты. – М. : Аграф, 2001. – 599 с.
- 134 Сакулин П. Н. Филология и культурология. – М. : Высш. шк., 1990. – 240 с.
- 135 Ситченко А. Л. Навчально-технологічна концепція літературного

- аналізу. – К. : Ленвіт, 2004. – 304 с.
- 136 Словарь литературоведческих терминов / Под ред. Л. И. Тимофеева и С. В. Тураева. – М., 1974. – 508 с.
- 137 Словник іншомовних слів / За ред. О. С. Мельничука. – К. : Гол. ред. УРЕ, 1977. – 776 с.
- 138 Словарь иностранных слов. – М. : Русский язык, 1989. – 624 с.
- 139 Соколов А. Н. Теория стиля. – М. : Искусство, 1968. – 223 с.
- 140 Степанов Г. В. Язык литературы и поэтика. – М. : Наука, 1988. – 384 с.
- 141 Сучков Б. Л. Лики времени : Статьи о писателях и литературном процессе. – М. : Худ. лит., 1976. – т. 2. – 367 с.
- 142 Сучков Б. Л. Марсель Пруст. Предисловие / М. Пруст. В поисках утраченного времени. По направлению к Сванну. – М. : Худ. лит., 1973. – Кн. I. – С. 5–30.
- 143 Теория литературных стилей. Типология стилевого развития нового времени. Соотношение гармонии и дисгармонии в стиле. – М. : Наука, 1976. – 503 с.
- 144 Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Стиль, произведение, литературное развитие. – М. : Наука, 1965. – т. 3. – 503 с.
- 145 Теория литературных стилей. Типология стилевого развития XIX века. – М. : Наука, 1976. – 496 с.
- 146 Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. – М. : Наука, 1982. – 439 с.
- 147 Тести. Зарубіжна література. 5–12 класи. Абітурієнту. Посібник / Автори-укладачі: Ніколенко О. М., Орлова О. В., Конєва Т. М. – К. : Академія, 2007. – 352 с.
- 148 Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. – 5-е изд., испр. и доп. – М. : Просвещение, 1966. – 480 с.
- 149 Ткаченко А. О. Мистецтво слова. Вступ до літературознавства. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2003. – 448 с.
- 150 Ткаченко А. О. Стилосимоненка / Стилєві тенденції української літератури XX століття. – К. : Фоліант, 2004. – С. 254–260.
- 151 Тодоров Ц. Поэтика / Структурализм: «за» и «против». – М., 1975. – С. 89–109.
- 152 Токмань Г. Л. Методика викладання української літератури в старшій школі: екзистенційно-діалогічна концепція. – К. : Міленіум, 2002. – 320 с.
- 153 Толмачев М. В. Марсель Пруст. «В поисках утраченного времени» // Вестник истории мировой культуры. – М., 1961. – № 6. – С. 151–163.
- 154 УРЕС. – Київ. : Головна редакція укр. рад. енциклопедії, 1987. – т. 3. – 735 с.

- 155 Урнов Д. М. Другая книга Джеймса Джойса // Иностранная литература. – М., 1976. – № 12. – С. 187–196.
- 156 Урнов Д. М. Джеймс Джойс и современный модернизм // Материалы науч. конференции «Современные проблемы реализма и модернизма». Для участников конференции. – М., 1964. – 39 с.
- 157 Урнов Д. М. Диалектика становления стилей / Современные аспекты изучения. Теория литературных стилей. – М. : Наука, 1982. – С. 60–76.
- 158 Фернандес Д. Дерево до корней (психоанализ творчества). – СПб. : Инапресс, 1998. – 408 с.
- 159 Феррел Т. Джемс. Предисловие // Джеймс Джойс. Портрет художника в юности. – Napoli, Rd. Sct. Italiane, 1968. – 367 с.
- 160 Фрейд З. Избранное. – М. : Внешторгиздат, 1990. – 448 с.
- 161 Хайдеггер М. Положение об основании. – СПб. : Алатейя, 2000. – 290 с.
- 162 Храпченко М. Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы : Изд. 4-е. – М. : Худ. лит., 1977. – 446 с.
- 163 Хропко П. П. Українська література. Підручник для 10 класу середніх шкіл, ліцеїв, гімназій та коледжів. – К. : Освіта, 2002. – 528 с.
- 164 Чегодаев А. Д. Импрессионисты. – М. : Искусство, 1971. – 156 с.
- 165 Чижевський Д. І. Історія української літератури : Від початків до доби реалізму. – Тернопіль : Феміна, 1994. – 480 с.
- 166 Шалагінов Б. Б. Зарубіжна література. Від античності до першої половини ХІХ століття. Підручник для 9 класу загальноосвітніх навчальних закладів. – К. : Вежа, 2002. – 304 с.
- 167 Шевченко З. О. Шкільна лекція у поєднанні з іншими методами та прийомами викладання літератури. Методичний лист. – К., 1986. – 47 с.
- 168 Шкловский В. Б. О теории прозы. – М. : Сов. писатель, 1983. – 383 с.
- 169 Шуляр В. І. Концепція літературної освіти школярів у системі профільного навчання (проект) // Українська мова і література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2007. – № 5. – С. 36–72.
- 170 Шумило Н. М. Сильова домінанта прози Степана Васильченка / Індивідуальні стилі українських письменників ХІХ – початку ХХ століття. – К. : Наукова думка, 1987. – С. 291–310.
- 171 Эйдинова В. В. Л. Добычин: стиль и структура повествования // Известия Уральского госуд. ун-та. – 2001. – № 17. – с. 27–31.
- 172 Эйдинова В. В. О стиле Исаака Бабеля («Конармия») // Известия Уральского госуд. ун-та. – 1997. – № 6. – с. 25–30.
- 173 Эйдинова В. В. Стиль художника. – М. : Худ. лит., 1991. – 285 с.
- 174 Эйхенбаум Б. М. Вокруг вопроса о формалистах // Печать и революция.

– 1924. – № 5. – с. 2–43.

175 Эйхенбаум Б. М. О литературе. – М. : Сов. писатель, 1987. – 542 с.

176 Эко У. Поэтики Джойса. – СПб. : simposium, 2003. – 496 с.

177 Якобсон Р. О. Язык и бессознательное. – М. : Гнозис, 1996. – 245 с.

СЛОВНИК ТЕРМІНІВ

Авангардизм (фр. *avant-garde* – передовий загін) – термін на означення так званих «лівих течій» у мистецтві модернізму, яким притаманне заперечення традиції, афішування епатажу: *футуризм, експресіонізм, дадаїзм, сюрреалізм, кубізм*.

Алюзія (лат. *allusio* – натяк) – художній прийом, натяк, відсилання до певного літературного твору, сюжету чи образу, а також історичної події з розрахунку на ерудицію читача, покликаною витлумачити закодований зміст.

Декаданс (фр. *dekadence* – занепад) – узагальнена назва кризового світосприйняття, загального стану західноєвропейської культури, що виявляється в літературі, мистецтві, культурі на межі XIX–XX ст.; символ перехідності, амбівалентності, парадоксальності культури, яка болісно переживала розрив між минулим («кінцем») і майбутнім («початком»).

Дивізіонізм (франц. *divisio* – поділ, розділення) – у малярстві імпресіонізму – письмо чітко розрізненими окремими мазками з розрахунком на оптичне змішування фарб в очах у глядача.

Епатаж (фр. *epatage*) – скандальна витівка.

Епіфанії (за Д. Джойсом) – миттєвості одкровення в житті людини, внутрішнього прозріння, осяяння, душевного піднесення, миті гострого бачення, раптового осягнення важливої істини, вузлові етапи духовного розвитку героя, відчуття універсальності рухомого життя. В епіфаніях сходяться всі мистецькі надбання Д. Джойса, він надає цим фрагментам тексту особливого значення. За Джойсом, епіфанія – це цілісність (*integritas*), гармонія (*consonanta*) і ясність (*claritas*) водночас. Завдяки цьому епіфанії виокремлюються з тексту за формою, змістом, емоційністю, філософічністю тощо. «Формальною» ознакою епіфанії є присутність, безпосередньо чи опосередковано, релігійних понять у цих фрагментах тексту. (Термін запозичений з релігії. *Епіфанії* — гімни на честь

богоявлення, свята Водохрещі. Під час хрещення Ісуса в Йордані була особлива ява всіх трьох ликів божества: Отець із розкритих небес свідчив про хрещеного сина та святий дух у вигляді голуба зійшов на Ісуса, підтверджуючи в такий спосіб слова Отця).

Есе (франц. *essai* – спроба, нарис, начерк) – невеликий за обсягом прозовий твір, що має довільну композицію і висловлює індивідуальні думки та враження з конкретного приводу чи питання і не претендує на вичерпне й визначальне трактування теми.

Естетизм (грец. *αἰσθητικος* – чуттєво сприйманий) – суб'єктивно-ідеалістичний підхід до мистецтва, що ґрунтується на теорії «мистецтва для мистецтва». Послідовники естетизму стверджують, що мистецтво у своїх художніх формах автономне від дійсності, має свої особливі принципи та правила й тільки воно здатне утверджувати красу.

Імпресіонізм (фр. *impression* – враження) – течія мистецтва раннього модернізму, яка вбачала своїм завданням ушляхетнене, витончене відтворення особистісних вражень та спостережень, мінливих миттєвих відчуттів та переживань.

Індивідуальний стиль письменника (лат. *individuum* – неподільне) – новий художній образ світу, складне діалектичне поєднання загального й особливого. Індивідуальний стиль так само, як і художній стиль напряму (наприклад, модернізму), течії (символізму, імпресіонізму тощо), характеризується сталими типологічними ознаками (стильовими константами) і переважаючою рисою (стильовою домінантою). Індивідуальний стиль під впливом різних чинників може змінюватися. Індивідуальний стиль реалізується на всіх рівнях структури художнього тексту: темі, ідеї, сюжеті, системі образів, композиції, поетиці, жанрі.

Інтуїтивізм – філософське вчення, яке абсолютизує інтуїцію як єдино вірогідний вид пізнання; інтуїція (лат. *intuitio* – уважно дивлюся) – здатність безпосереднього розпізнавання істини без обґрунтування за допомогою доказів; здогад, проникливість, що ґрунтується на попередньому досвіді.

Ірраціоналізм (лат. *irrationalis* – нерозумний, позасвідомий) – філософські вчення, які, на противагу раціоналізмові, твердять про обмеженість можливостей розуму в процесі пізнання і протиставляють йому інтуїцію, віру, інстинкт як основні шляхи пізнання.

Критерії (грец. *κρίτηρίον* – засіб судження) – 1. Мірило для визначення, оцінки предмета, явища; ознака, взята за основу класифікації. 2. Мірило достовірності знань, їхньої відповідності об'єктивній дійсності.

Методика структурно-стильового аналізу художнього тексту (грец. μέθοδος – шлях дослідження, метод пізнання) – цілісна, динамічна *система* (грец. σύστημα – утворення, складення), певна сукупність, єдність взаємозумовлених компонентів, між якими існує закономірний зв'язок або взаємодія, скерована на здобуття знань, формування вмінь і навичок учнів аналізувати художній текст з урахуванням стилю; поетапний, чітко скерований і продуманий учителем процес тлумачення головної думки чи спектру проблем твору з урахуванням стилю. Головні його складові: з'ясування первинного сприйняття учнями змісту і стилю художнього тексту; визначення стильових констант (СК), стильових домінант (СД) твору за допомогою орієнтовних запитань; увиразнення стильової своєрідності, поглиблена характеристика СК (СД) на етапі аналітичного розгляду; синтетичне співвіднесення СК (СД) і структурних складових тексту з метою визначення, максимального наближення до авторської концепції твору.

Модернізм (фр. *moderne* – сучасний, найновіший) – літературно-мистецький напрям неміметичного гатунку на межі ХІХ–ХХ ст. У літературі модернізму домінує суб'єктивний спосіб зображення; їй притаманна ускладнена новаторська синтетична художня форма, прагнення до універсалізації, що увиразнює естетичну функцію цього мистецтва та елітарний характер творів; глибинний психологізм, песимістичні настрої. В епоху модернізму потужно розвиваються індивідуальні стилі. Етапи розвитку модернізму: ранній модернізм (символізм, імпресіонізм, новоромантизм), авангардизм (футуризм, експресіонізм, дадаїзм, сюрреалізм, кубізм) і зрілий

модернізм («потік свідомості», інтелектуальний роман, екзистенціалізм, «магічний реалізм», театр «абсурду»).

Поетика (грец. ποιητικῆ – майстерність творення) – 1. Наука про літературу (літературознавство). 2. Розділ літературознавства, що вивчає теорію літератури або стилістику (мовно-стильові особливості художнього тексту). 3. Наука про форму художнього твору в цілому: систему творчих принципів і майстерність письменника.

Пленер (франц. *plein aire* – вільне повітря) – живопис на відкритому повітрі, відтворення кольорового багатства природи; втілення на полотні своєрідності відкритого повітряного простору й природного сонячного освітлення, що створює ефект особливої прозорості, мерехтіння, розмитості контурів; твір, виконаний у такий спосіб, сприймається як тремтливе вишукане світлоносне творіння.

«Потік свідомості» – стильова течія зрілого модернізму початку ХХ ст.; спосіб організації, моделювання художнього світу, який у літературі модернізму став самодостатнім, універсальним методом. «Потік свідомості» – метод зображення психіки людини безпосередньо як складного, багаторівневого та плинного процесу, гранична форма внутрішнього монологу.

Пуантилізм (франц. *point* – крапка) – манера письма окремими мазками чіткої цяткової (крапкової) чи прямокутної форми, притаманна західноєвропейському малярству на межі ХІХ–ХХ ст.

Релятивізм (лат. *relativus* – відносний) – 1. Принцип відносності людських знань. 2. Суб'єктивно-ідеалістичне вчення, яке абсолютизує відносність людських знань, заперечує момент абсолютно істинного в них і на цій підставі заперечує об'єктивну істину, пізнаваність світу.

Ремінісценція (лат. *reminiscentia* – спогад) – відчутний у художньому тексті відгомін іншого літературного твору на рівні образів, композиції, стилю, фразеології тощо.

Символізм – (від грец. σύμβολον – знак, символ, ознака) – одна зі

стильових течій раннього модернізму межі ХІХ–ХХ ст., де замість художнього образу, що відтворює певне явище, застосовується символ як провідний засіб творення художньої реальності.

Синестезія (грец. συναίσθησις – одночасне відчуття) – художній прийом, поєднання в одному тропі різних, іноді далеких асоціацій. Впливає із природної властивості людини переживати водночас враження, одержані від кількох органів чуття, що зумовлює синтез кількох відчуттів, наприклад, кольору і звуку тощо.

Синкретизм (грец. συγκρητισμός – об'єднання) – нерозчленованість, злитість, характерні для початкового, нерозвинутого стану будь-якого явища.

Стильова домінанта (СД) (лат. *dominans* – панівний; головний, панівний принцип, ідея, ознака; найважливіша складова частина) – переважаюча ознака художнього стилю, провідний структуротворчий принцип творчості митця, окремого твору, течії, напряму, епохи.

Стильові константи (СК) (лат. *constans* – незмінний, постійний) – типологічні художньо-естетичні полюси стилю, єдність світоглядних, естетичних, змістових, жанрових, формальних його ознак; це концепція світу і людини, яка виявляється за логікою та внутрішнім законом певного художнього стилю (бароко, класицизму, сентименталізму, романтизму, реалізму, модернізму, символізму, імпресіонізму, футуризму тощо).

Структура художнього стилю (лат. *structura* – побудова, розміщення, порядок) – певна закономірність поєднання типологічних змістових і формальних ознак (стильових констант) художнього тексту, наявність певної домінуючої стильової характеристики (стильової домінанти).

Структура художнього тексту (літературного твору) (лат. *textum* – тканина, зв'язок, побудова) – певна ієрархічна закономірність поєднання змістових (ідея, тема, сюжет, образна система) і формальних (композиція, поетика, жанр) елементів літературного твору з урахуванням стильової своєрідності.

Структурно-стильовий аналіз художнього тексту (грец. ἀνάλυσις –

розклад, розчленування) – тлумачення ідейно-художнього наповнення твору шляхом розгляду його типологічних і домінуючої стильових ознак – стильових констант (СК), стильової домінанти (СД), які є гармонійним сплетінням загально-мистецького та індивідуального стилів і які мають своє конкретне вираження в художній закономірності певного тексту.

Суб'єктивізм (лат. *subjectivus* – підметовий) – світоглядна позиція, що тією чи іншою мірою заперечує об'єктивний підхід до дійсності. Суб'єктивність – індивідуальна особливість у поглядах на речі, оригінальність, відсутність об'єктивності.

Сугестія (франц. *suggerer* – навіювання, натяк) – домінуючий, переважаючий спосіб творення образу-символу, котрий розуміємо як змалювання вражень і переживань з усією палітрою відтінків для навіювання певних смислів (стильова домінанта в поетиці символізму).

Тест (англ. *test* – випробовування) – коротке стандартне завдання, метод випробовування, що застосовується в різних галузях науки для одержання кількісної характеристики певних явищ.

Хронотоп (грецьк. *chronos* – час, *topos* – місце) – взаємозв'язок часових і просторових характеристик зображених у художньому творі явищ. *Час* у художньому світі (творі) постає як багатовимірною категорією, в якій розрізняють фабульно-сюжетний час та оповідально-розповідний (нараційний) час. У такий спосіб виявляють розбіжність між тим, коли згадані, описані події відбулись і коли про них повідомив оповідач як свідок і учасник цих подій, чи тільки інформатор, який певним чином довідався про них. Художній *простір* у творі також не збігається з місцем розгортання подій чи перебування персонажів: локальний інтер'єр, пейзаж розмикаються у широкий світ засобами ретроспекції (згадки, спогади, сни, марення). Характер й особливості хронотопу залежать від родо-жанрової структури твору, невіддільні від його суб'єктивної системи і є важливим чинником стильової визначеності художнього твору.

Художній стиль (С) (лат. *stilos* – грифель для писання) – закон

художньої творчості, що проступає на рівні форми літературного твору, а зумовлюється комплексом ідейно-змістових чинників художнього тексту.

ДОДАТКИ
ТВОРЧІ РОБОТИ

(за есе Джеймса Джойса «Джакомо Джойс»)

Ірина Юрганова

Київська осінь

Осінь. Так. Звичайно, що ж іще може бути? Вона завжди поруч.

Листя кружляє у безмовному танку. Чути запах диму, їдкий туман лізе в очі.

Стелиться барвами пухнастий килим. Криваві комахи. Голі, засоромлені дерева. Вітер святкує свято осені. Конфетті. *Confetti*.

Що це за сіра примара? Моторошно.

Увесь день моросить. Одяг швидко мокне. Треба ж було взяти парасоллю! Та це було вчора.

Зелений, жовтий, червоногарячий. Неперевершений рудий. А вулиці все такі ж брудні.

«Мамо! Дивись, яке сіре чудовисько стоїть отам!»

«Це лише старий кийвський каштан. Восени задумується над своєю весною...»

Так-так. Маєте рацію, тітонько. А ваш дітлах поки що ніяк не втямить, про що ви. Він ще не бачив.

Народитися восени. Це ж треба?.. Головне, що у будь-якому настрої можеш поплакати, посміятись у лице дощиківі. О! Це велика справа!

Нащадок вступає у свої права. «Бути чи не бути?..» Яке питання? Які нісенітниці! Звичайно ж, бути!

«И казалось, что еще немного – и решение будет найдено, и тогда начнется новая, прекрасная жизнь; и обоим было ясно, что до конца еще далеко – далеко и что самое сложное и трудное только еще начинается».

Буревій. У вирі крутяться будинки, люди, автомобілі, завивають двигуни, ввімкнено світло.

Знову тиша. Туга за метушнею?

«... как-будто в бурях есть покой?..»

А ось і перший сніг. Чудовисько під снігом. Як це цікаво звучить? Дитяча гра. А зрештою, – «оселедець під шубою». Те ж саме.

Стій! Знайомі сліди. Знайомі слова. Рухи. Довгі тонкі пальці. Не схожий на інший профіль.

Можливо, непересічна особистість?! А дорога слизька. Взявся приємний мороз, а сніжок все притрушує, все притрушує, сіє.

Ні!

Я не помилилась. Я ні в чому не помилилась. «Вірний, Хто Обіцяв!»
«Нехай ніхто не повірить».

А мене цікавить думка лише Всемогутнього...

І нехай... *Danissimo*. Ха!..

І я розумію, чие свято святкує вітер. *Confetti!*

Why do joe think so?

Листя вже давно опало. Розпочалося торжество. Я знаю твої думки. Ти скажеш: «*Das ist fphantastisch!*»

Я знаю.

Дві пари відбитків. Сліди помалу притрушуються свіжим, тендітним і навіть духмяним сніжком.

«Дзвін ласкавий у повітрі

Ніжно-ніжно плине».

Привітай за мене життя. Воно дається нелегко.

«Но все возможно верующему».

Corrente della conoscenza¹

Darf ich mich vorstellen?²

Якщо порівнювати думки з хмарами, то ясної погоди в нашій свідомості майже немає, і поза тим terra d'animo³ суха, аж рипить — життєдайний дощ йде вкрай рідко.

Твої переконання нікому не важать. Spring!⁴

Просторий кристал повітря. Повільні сонні молекули кисню, азоту⁵, сумний самотній вуглець⁶. Невидимі пухнастопір'яні музиканти як не перервуться, сіреньке щире павутиння їх співу тремтить, тчеться, не рветься. Сьома осіннього ранку.

Переморгує світлофор — безмовний суддя. Порожня провінціальна вулиця у синьому мреві. Будь чесний сам із собою!

Синьорожеве небо. Червоне сонце, велике, над шосе —

Morgenstern, ach, scheine
auf die Seele meine,
Wirf ein warmes Licht
auf ein Herz das bricht⁷

— туристи вибирають свої валізки з нутрошів величезного сіроблискучого автобуса. Інтуристи. А кияни течуть вниз, у метро, повз квіти, печива, шоколадки, жебраків, росинки, біоли, газети, кофтинки, пояси для східного танцю, кашне. Людська ріка, нестримний потік, кожен в оболонці своїх думок.

Випуски новин — тенета Демона Другого Порядку⁸.

Лункий порожній коридор, замкнені чорні двері — мрія символіста, — холодний протяг з вікна, милість Аллаха — лавка. Чекатиму, лишилося трохи.

Знайомтеся: дівчина з родовитим римським ім'ям, моя koleżanka⁹, теж з Рейвенкло¹⁰. Сьогодні матимемо захист від темних мистецтв, я б хотіла розповісти, як протистояти «Імперію»¹¹. Va bene¹²?

Питають, що буде завтра. Можу пообіцяти, що завтра буде наступне сьогодні — це я точно знаю. А так —

*Chissà se domani sarà un giorno normale,
Oppure una festa come Fosse Natale,
Chissà se domani cambierà la mia vita,
Chissà se la vinco questa nuova partita...¹³*

Шкода, що синьори не розуміють італійської.

Чому не люблять незвичного?
А чому його мусять любити?

Певна річ, ніхто нікому нічого не винен, і вимагати від когось оплати за непрохані послуги безглуздо. Але й нав'язувати комусь свої послуги теж не розумніше. Зрештою, все ми робимо для самих себе, хоча й не завжди усвідомлюємо це.

Ніхто про тебе не дбатиме, окрім тебе самого. Отож іди і влаштуй собі зручність сам. І доста скиглити!

Сьогодні була цілком неочікувана, але мріяна зустріч. Буквально налетіла на звістку при приїзд одного мого знайомого, вельми шанованої у своїх колах людини. Рада буду Вас бачити. Невже Вам *аж так* сподобалося в Києві?

Виявляється, оливкова олія смачна до смажіння. *Przepraszam pana¹⁴*, Ви виходите?

Те, чого боїшся, найчастіше таки справджується, бо страх притягує. Не бійся¹⁵!

Перебіг дзвонів: від нижчого до вищого, баци й дисканти. Колись — колись — ці мури були теперішнім, і їх будівники, певне ж, не могли уявити, що колись — колись — тут буде все зовсім іншим. Інші люди, сонячне світло від будівель відбиватиметься на світлочутливу матрицю, дзвонитимуть мобільні телефони, серпанкова хустка — компроміс між традицією і сучасними уявленнями. Моя дорога — прямо і вбік. *Ave, Maria, gratias plena, con gli occhi pieni di malinconia...*¹⁶

Думки-полонянки у паперових камерах з ледериновими замками, чорнофарбовими ґратами. Цікаво, чи хоч хтось колись їх виводить на прогулянку?

Аркушик випурхує і кружляє — кружляє — вниз — (*швидко навпочіпки*) — засковзує — аж під стіл — Ассіо!¹⁷

*Stelle cadenti che dopo si avverano, su queste mani
raccogliero
ed io vivo, ed io vivo*¹⁸...

¹ Потік свідомості (*ит.*)

² Дозвольте представитися? (*нім.*)

³ Земля душі (*ит.*)

4 Стрибай! (нім.) — рефрен з пісні сучасної німецької музичної групи Rammstein (Раммштайн):

<i>...Der Mann will von der Brücke steigen</i>	<i>...Чоловік хоче зійти з мосту, Люди запалюються</i>
<i>Die Menschen fangen an zu hassen</i>	<i>ненавистю,</i>
<i>Bilden einen dichten Reigen</i>	<i>Стають у тісне коло,</i>
<i>Und wollen ihn nicht nach unten lassen</i>	<i>Й не хочуть пустити його назад.</i>
<i>So steigt er noch mal nach oben</i>	<i>Тоді він повертається,</i>
<i>Und der Mob fängt an zu toben</i>	<i>Натовп шаленіє,</i>
<i>Sie wollen seine Innereien</i>	<i>Вони хочуть його крові,</i>
<i>Und schreien</i>	<i>Та кричать:</i>

*Spring
Erlöse mich*

*Spring
Enttäusch mich nicht*

Spring für mich

Spring ins Licht

Spring

Стрибай

Позбав мене

Стрибай

Не розчаровуй мене

Стрибни для мене

Стрибай до світла

Стрибай

*Jetzt fängt der Mann zu weinen an
(Heimlich schiebt sich eine Wolke)
fragt sich "Was hab ich getan"
(vor die Sonne es wird kalt)
"Ich wollte nur zur Aussicht gehen"
(die Menschen laufen aus den Reihen)*

"und in den Abendhimmel sehen"

Und sie schreien

Spring!

Sie schreien

Spring...

*Тоді чоловік починає плакати
(Непомітно насуваються хмари),*

Питає: "Що я зробив"?

(На сонці стає холодно)

"Я лише хотів знайти краще місце"

(Люди розходяться з натовпу),

"І помилуватися вечірнім небом"

І вони кричать:

Стрибай!

Вони кричать:

Стрибай!...

5 Холодно тобто.

6 Свіже повітря, Карбон С ще не окиснений Оксигеном О.

7 Вранішня Зірка, ах, освіти

Мою душу,

Кинь тепле світло

На серце, що б'ється...

Рядки з пісні сучасної німецької музичної групи Rammstein “Morgenstern”.

⁸ Персонаж твору польського письменника Станіслава Лема “Подорож шоста, або Як Трурль і Кляпавцій створили Демона Другого Порядку, аби розбійника Морданя перемогти” (цикл оповідань “Сім подорожей Трурля і Кляпавція”). Розбійник Мордань полонив друзів-винахідників Трурля і Кляпавція і погодився звільнити їх лише за викуп — інформацію. Друзі мусли створити Демона Другого Порядку, який діставав інформацію з атомних рухів повітря і записував її на паперову стрічку. Мордань врешті-решт був просто похований під горами паперу з цілком правдивою і змістовною інформацією.

⁹ Подруга (*польськ.*)

¹⁰ Ravenclaw — факультет у школі магії Хогвартс. На ньому навчаються лише найрозумніші студенти (Дж. К. Роулінг “Гаррі Поттер”, книги про хлопчика-чарівника).

¹¹ Закляття цілковитого підкорення з книги “Гаррі Поттер і келих вогню” Дж. К. Роулінг.

¹² Згода? (*іт.*)

¹³ *Хтозна, може завтра буде звичайний день,
Чи, може, свято, як Новий Рік,
Хтозна, може, завтра моє життя зміниться,
Можливо, я виграю цю нову партію... (іт.)*

Слова з пісні колись знаного італійського співака Рупо “Chissà se domani...”

¹⁴ Перепрошую пана (*польськ.*)

¹⁵ Остання фраза з книги українських фантастів Марини та Сергія Дяченків “Vita postea”. Весь зазначений твір можна охарактеризувати як приклад управління людини за допомогою її, людини, страхів.

¹⁶ Здрастуй, Маріє, благодаті повна, з очами, повними печалі (*лат., іт.*) — уривки із католицької молитви та знаменитої пісні італійського співака і композитора Toto Cutugno “L’italiano” (“Італієць”).

¹⁷ Закляття-притягування із “Гаррі Поттера”, слугує для того, щоб притягувати до себе відносно невеликі предмети.

¹⁸ *У ці долони зберу зірки, що падають і справдяться пізніше, і я живу, і я житиму (іт.)*

Перефразований рефрен з пісні італійського співака Riccardo Fogli “Quando nascerò di nuovo” (“Коли я знову з’явлюсь на світ”).

Навчальне видання

Головченко Ніна Іванівна

**ЛІТЕРАТУРА МОДЕРНІЗМУ:
ХУДОЖНІЙ СТИЛЬ, МЕТОДИКА ВИВЧЕННЯ**

Навчальний посібник

Головний редактор *Наталія Перинська*
Випусковий редактор *Олександр Баранов*
Комп'ютерна верстка *Андрій Гончаров*
Дизайн обкладинки *Ігор Максимчук*

*У дизайні обкладинки використано ілюстрацію
Наталі Попової «Людина і цивілізація»
(за мотивами творів письменників-модерністів)*

*Підписано до друку 15.06.2011
Формат 60x84/16. Папір офсетний.
Ум. друк. арк. 14,75. Наклад 300 прим.*

Видавництво «Освіта України»
04214, м. Київ, вул. Героїв Дніпра, 63, к. 40

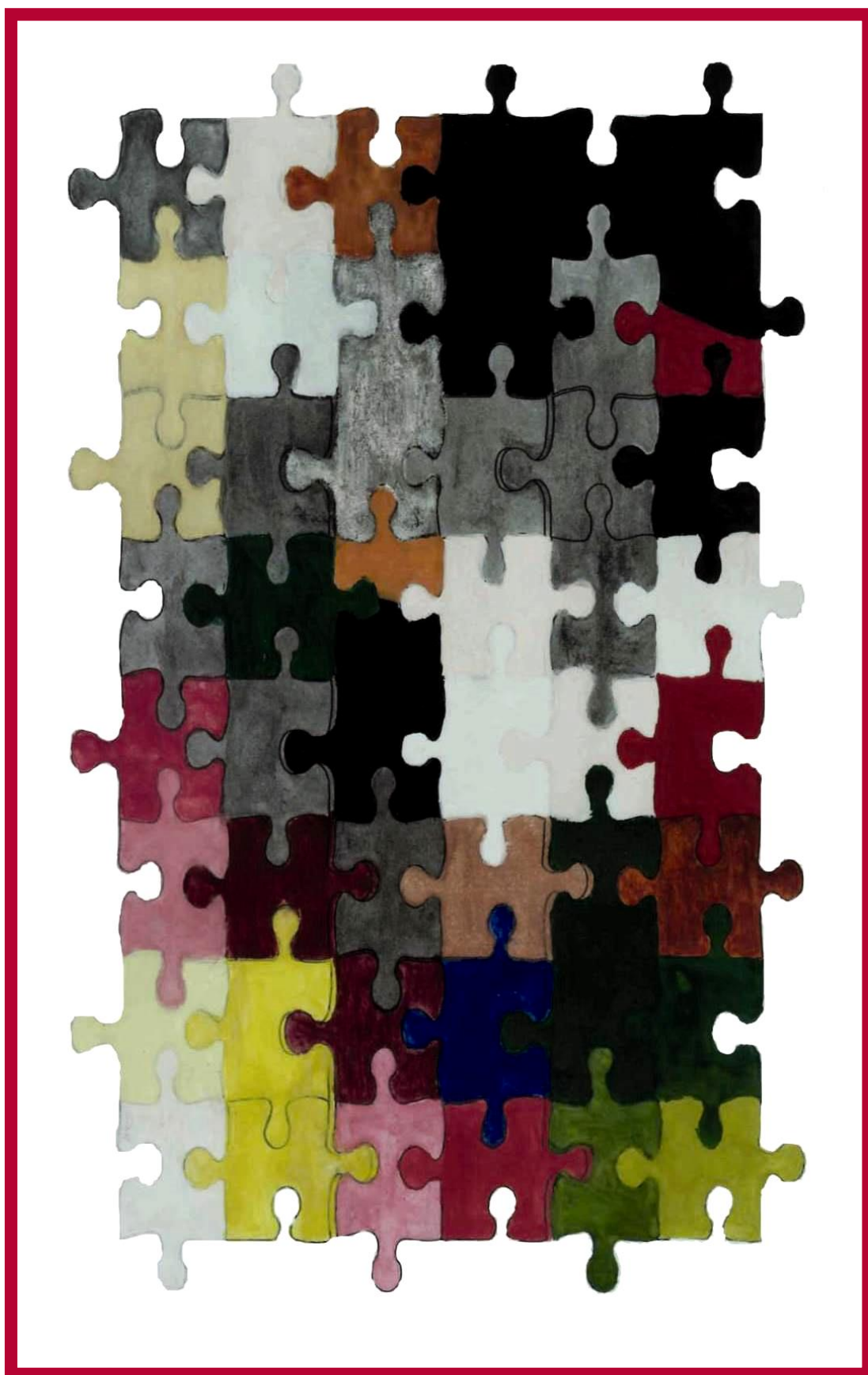
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру видавців
ДК № 1957 від 27.09.2004 р.

Тел/факс (044) 411-43-97, 228-81-29, 237-59-92
E-mail: osvita2005@gmail.com; www.rambook.ru

Видавництво «Освіта України»
запрошує авторів до співпраці з випуску видань, що стосуються
питань управління, модернізації, інноваційних процесів,
технологій, метододичних і методологічних аспектів освіти
та навчального процесу у вищих навчальних закладах.
Надаємо усі види видавничих та поліграфічних послуг.



Людина і цивілізація
(за мотивами творів письменників-модерністів)
Наталя Попова



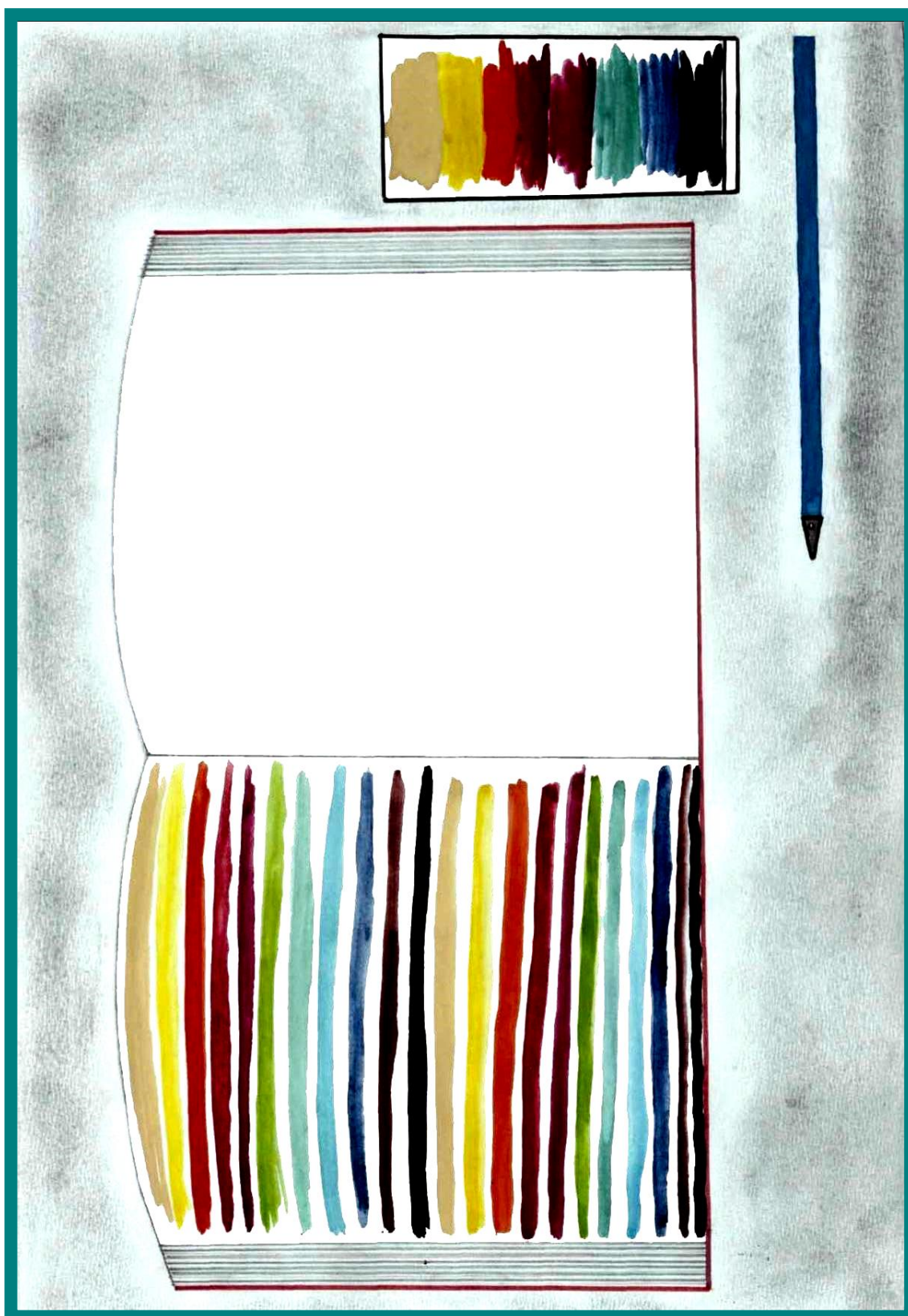
Галина Савчук



Дарина Платунова



Катерина Пархацька



Олена Мельниченко



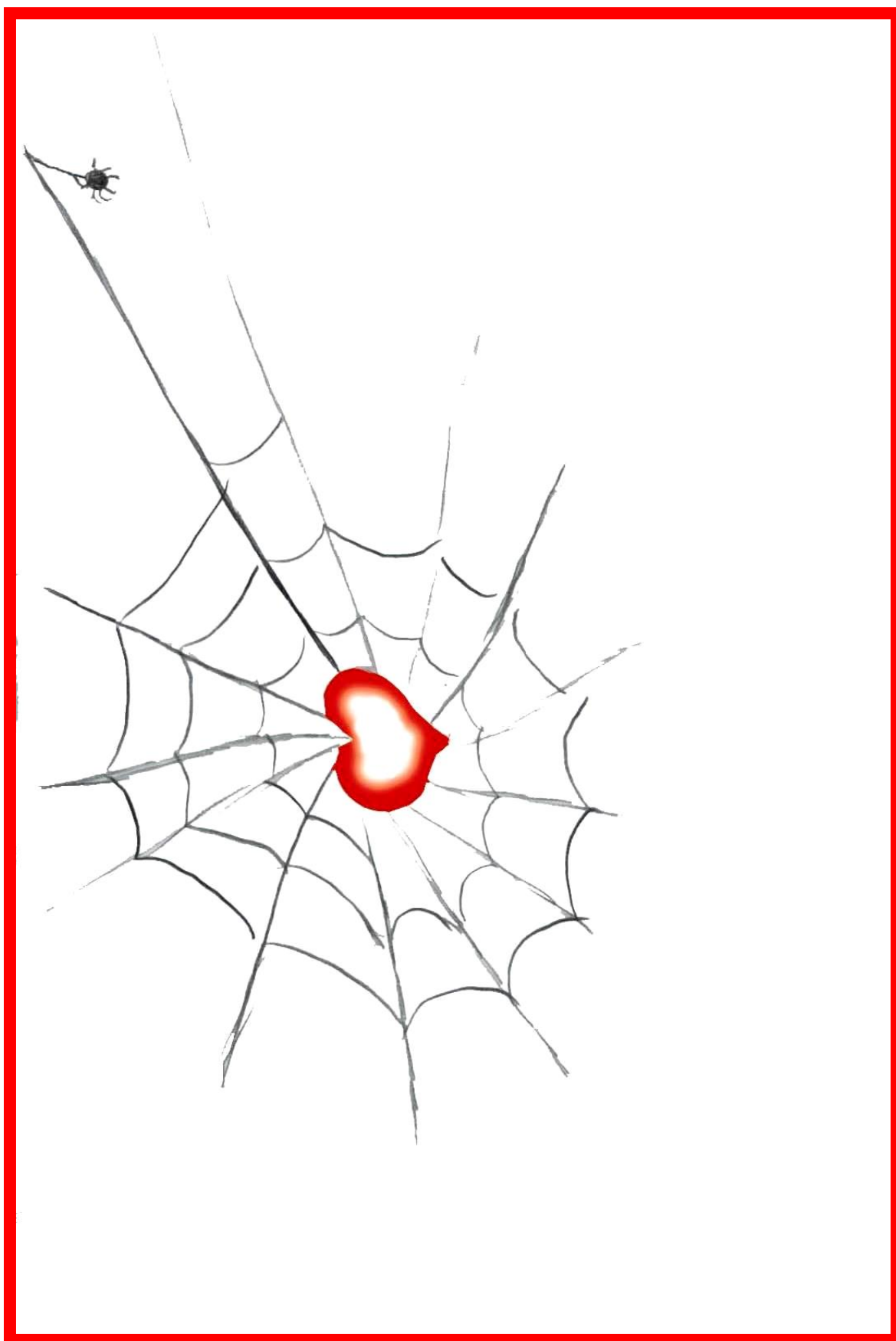
Юлія Курйоз



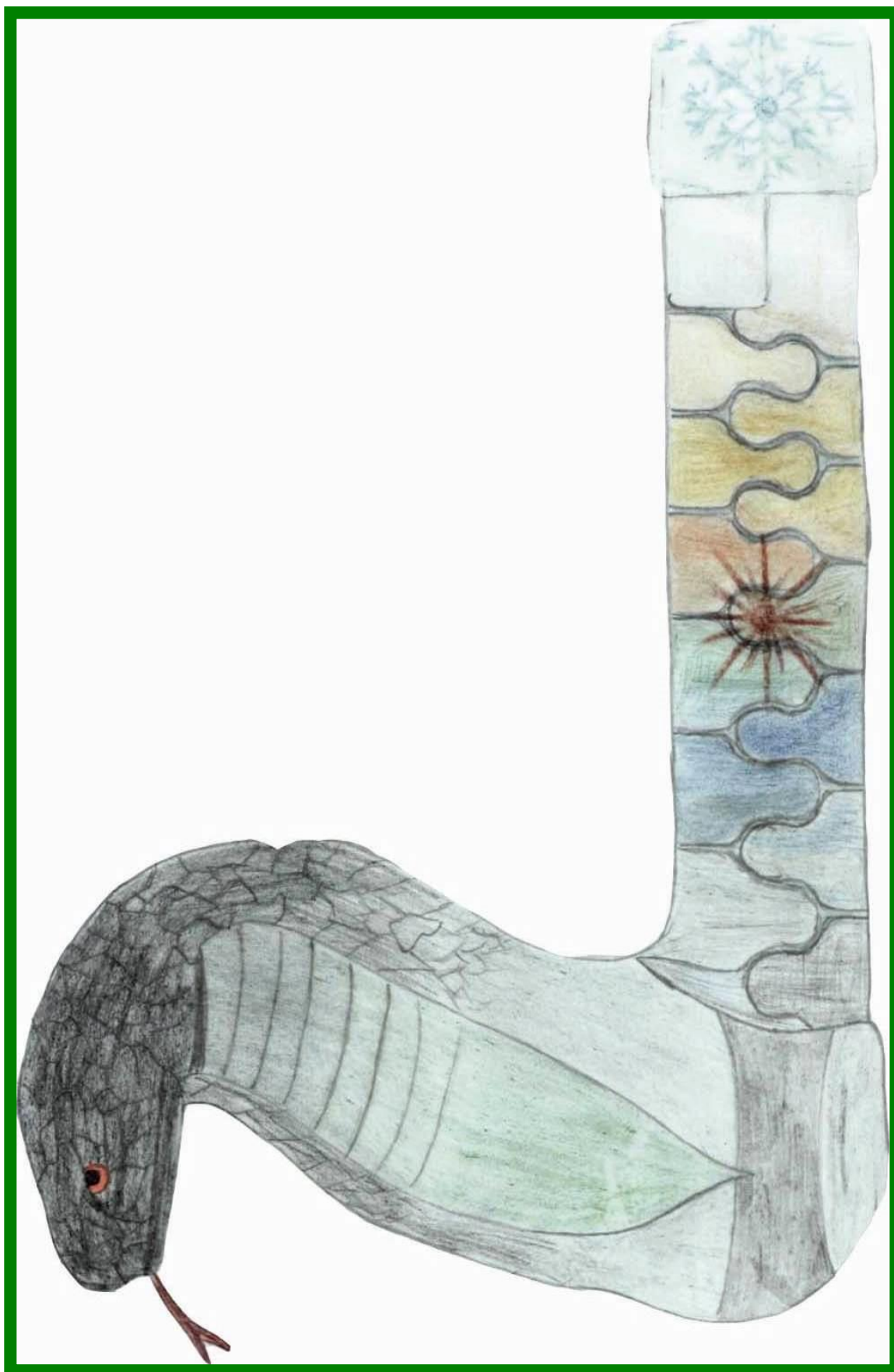
Оксана Мельнікова



Мая Фролова



Аліна Кондратович



Катерина Гавриш



Інна Лановенко