

Хмельницький національний університет
Гуманітарно-педагогічний факультет
Кафедра української філології

ДИПЛОМНА РОБОТА

Магістр

Галузь знань 03 Гуманітарні науки
Спеціальність 035 Філологія
Спеціалізація 035.01 Філологія. Українська мова та література

на тему: **ПОЕТИКА ТА ПРОБЛЕМАТИКА СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ
ПОВІСТІ (НА МАТЕРІАЛАХ ПОВІСТЕЙ Я. МЕЛЬНИКА І
Г. ПАГУТЯК)**

Шифр ДРФУМм.021126.01.06.00

студентки II курсу групи ФУМм-21-1 _____ Діана ОМЕЛЬЧУК

Керівник _____ Любов ОЛІЙНИК,
кандидат філологічних наук, доцент

До захисту допускаю:

завідувач кафедри української філології _____ Інна ЦАРАЛУНГА

Хмельницький 2022

Анотація

Тема роботи: «Поетика та проблематика сучасної української повісті (на матеріалах повістей Я. Мельника і Г. Пагутяк). Автор – **Омельчук Д.В.** Науковий керівник – **Олійник Л. В.** Обсяг дипломної роботи – 69 сторінок, із них 52 сторінки основного тексту. Робота містить 70 джерела посилання.

Ключові слова: *жанр, композиційна структура, поема, трансформація жанрів, тематика.*

Мета дослідження – з'ясувати місце, роль та значення в українському літературному процесі жанру повісті та окреслити його основні типологічні риси на прикладі творчості Я. Мельника та Г. Пагутяк.

Відповідно до мети дослідження було поставлено ряд **завдань**, зокрема: визначити ідейно-естетичні домінанті сучасного літературного процесу; здійснити аналіз змістовних і формальних характеристик повісті на сучасному етапі розвитку української літератури; окреслити особливості жанру повістей Я. Мельника на основі збірки «Телефонуй мені, говори зі мною»; схарактеризувати домінантні ознаки повістей Г. Пагутяк зі збірки «Захід сонця в Урожі»; описати зміст робочих програм та підручників з української літератури, дати рекомендації щодо особливостей вивчення повісті у закладах освіти.

Об'єкт: сучасна українська повість.

Предмет дослідження – поетика повістей Я. Мельника та Г. Пагутяк в контексті розвитку сучасної української прози.

У дипломній роботі описано особливості жанру повісті, його генезу, здійснено спробу цілісного аналізу прозових творів сучасних українських письменників Ярослава Мельника та Галини Пагутяк на жанровому, проблемно-тематичному та образному рівнях у контексті загальноукраїнського літературного процесу. Також описано історію розвитку та функціонування жанру повісті в українській літературі, представлено розмаїття її форм. З'ясовано, що жанр повісті має складну діалектику, адже кожна епоха наклала на нього свій відбиток. З'ясовано, що обидва автори модифікують класичну форму, звертаючи особливу увагу на психологічний аспект подій, надаючи перевагу містичній складовій, змінюючи наратора у межах одного твору, демонструючи художній світ з позиції різних персонажів. Досліджено вивчення жанру повісті у загальноосвітніх школах: опрацьовано та описано діючі навчальні програми та підручники з української літератури, подано рекомендації щодо вивчення теми у різних класах.

Автор _____

ЗМІСТ

ВСТУП	6
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ВИВЧЕННЯ ПОВІСТІ В СУЧАСНОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ	9
1.1. Ідейно-естетичні домінанти сучасного українського літературного процесу	9
1.2. Змістовні та формальні характеристики сучасної української повісті	Ошибка! Закладка не определена.
РОЗДІЛ 2. ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ ПОВІСТЕЙ ЯРОСЛАВА МЕЛЬНИКА ТА ГАЛИНИ ПАГУТЯК	28
2.1. Специфіка повістей Ярослава Мельника (на основі збірки «Телефонуй мені, говори зі мною»)	28
2.2. Поетикальні домінанти повістей Г. Пагутяк зі збірки «Захід сонця в Урожі»	36
РОЗДІЛ 3. ОСОБЛИВОСТІ ВИВЧЕННЯ ЖАНРУ ПОВІСТІ В ЗАГАЛЬНООСВІТНІХ ЗАКЛАДАХ	46
3.1. Особливості вивчення повістей у програмному змісті з української літератури в загальноосвітніх закладах	46
3.2. Представленість жанру повісті в підручниках та посібниках із української літератури для загальноосвітніх закладах	52
ВИСНОВКИ	60
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	63

ВСТУП

Межа ХХ й ХХІ століть демонструє унікальну картину органічного співіснування, взаємопроникнення художніх парадигм (жанрів, стилів) української літератури. Національне письменство цього часу (те, що творилося й розвивалося на теренах України та за її межами, в умовах близької й віддаленої діаспори) й нині залишається значно багатшим, яскравішим, ніж літературознавчі уявлення про нього. І це не стільки є показником якості сучасних наукових досліджень, скільки підтверджує неабияку поліаспектність і багатоскладність української художньої думки, що зображувала різноманітні соціодуховні площини, осмислювала долю та свідомість людини на різних стадіях національної історії та історії національного руху. Завдання національного літературознавства незалежної України в умовах виходу з єдиного колоніального простору СРСР – цілісно відтворити літературний процес межі ХХ і ХХІ століть в усіх його аспектах.

Актуальність теми зумовлена необхідністю залучення досягнень найновіших міждисциплінарних методологічних стратегій до інтерпретації проблеми поетикальних особливостей повістярського доробку представників нової української літератури у процесі становлення національної художньої словесності кінця ХХ – початку ХХІ століть.

Мета дослідження: з'ясувати місце, роль та значення в українському літературному процесі жанру повісті та окреслити його основні типологічні риси на прикладі творчості Я. Мельника та Г. Пагутяк.

Поставлена мета інспірує необхідність вирішення таких дослідницьких завдань:

1. визначити ідейно-естетичні домінанті сучасного літературного процесу;
2. здійснити аналіз змістовних і формальних характеристик повісті на сучасному етапі розвитку української літератури;

3. окреслити особливості жанру повістей Я. Мельника на основі збірки «Телефонуй мені, говори зі мною»;

4. схарактеризувати домінантні ознаки повістей Г. Пагутяк зі збірки «Захід сонця в Урожі»;

5. описати зміст робочих програм та підручників з української літератури, дати рекомендації щодо особливостей вивчення повісті у закладах освіти.

Об'єкт дослідження: сучасна українська повість.

Предмет дослідження: поетика повістей Я. Мельника та Г. Пагутяк в контексті розвитку сучасної української прози.

Матеріал дослідження складають такі тексти: «Книга доль», «Телефонуй мені, говори зі мною», «Рояльна кімната» Ярослава Мельника; «Захід сонця в Урожі», «Пан у чорному костюмі з блискучими гудзиком», «Соловей», «Кіт з потонулого будинку», «Книга снів і пробуджень», «Спалене листя» Галини Пагутяк.

У роботі здійснювалося використання таких дослідницьких **методів:** **загально-наукові:** *аналіз і синтез* матеріалу за результатами огляду літератури; *індукція* – для узагальнення окремих конкретних спостережень до загального умовиводу; *дедукція* – для формування висновків про конкретні явища; так і **спеціальні лінгвістичні:** *описовий метод* – для репрезентації особливостей та надання точного і повного опису жанрових особливостей повісті; *дистрибутивний аналіз* – для визначення функціональних властивостей жанрових домінант повісті шляхом їх сполучуваності з іншими елементами.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, щов дипломній роботі здійснено спробу комплексного аналізу особливостей жанру повісті на основі систематизації попередніх досліджень науковців; охарактеризовано основні жанрові модифікації повісті Ярослава Мельника та Галини Пагутяк.

Теоретичне значення дослідження інспірується здійсненим внеском до студій, присвячених закономірностям розвитку жанру повісті в сучасній українській літературі та особливостям послугування повістями українських авторів під час україномовних студій у шкільному навчанні.

Практичне значення одержаних результатів полягає у можливості використання матеріалів дослідження, отриманих результатів і висновків при написанні рефератів, курсових і дипломних робіт, посібників. Основні положення дослідження знайдуть застосування у процесі викладання спецкурсів з літератури, курсів історії української літератури у вищих навчальних закладах та на уроках української літератури у загальноосвітніх школах.

Апробація результатів дипломної роботи здійснена у вигляді доповіді на конференції «Нові парадигми сучасної української філології».

Структура роботи зумовлена її метою та завданнями. Дослідження складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаної літератури.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ВИВЧЕННЯ ПОВІСТІ В СУЧАСНОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ

1.1. Ідейно-естетичні домінанти сучасного українського літературного процесу

Щоразу, коли певний соціум стає на шлях історичних змін, відкриття кордонів та посилення комунікативних потоків зумовлює пошуки нового слова для означення нових типів сприйняття, задекларованих суспільством. Час, що минув від виходу української держави з колоніальної залежності і став тлом для проявлення нових літературних поколінь – від «дев'яностиків» до накреслювання молодшої генерації в обличчі переможців «Смолоскипу», змушує до розгляду інформаційного наповнення доби, що змінює способи донесення інформації і сприйняття самого комунікативного процесу.

Оскільки література постколоніального часу орієнтується на тотальну децентрацію і дистанціювання від попередньої традиції через «впровадження інтернаціональних схем, нехтування національним матеріалом та тяжіння до культурологічної глобалізації, за якою стоїть напружена множинність сенсів» [2], постульована зміна відносин периферії та центру в світогляді молодого покоління зміщує увагу до смислів невербальної комунікації на рівні художнього тексту

Для творчості представників нової української прози характерною є насиченість символами та численними алюзіями. Ця символівість частково зберігає психологічний зміст терміна, закладений у нього К. Юнгом і його послідовниками. Відзначимо, що і при такому підході «символічне» не дорівнює «міфологічному»: універсальні структури проявляються і в архаїчних «колективних» текстах, і в індивідуальній творчості з тієї причини, що мають спільні витoki, що кореняться в структурі людської психіки [18].

Поняття «міфологічна структура» у ліриці представників нової української прози визначається як більш широке, що включає міфологічні

одиниці різного рівня (образи, сюжети, мотиви). Ми також розрізняємо міфологічні структури імпліцитного і експліцитного типу.

Елементи, які містять міфологічну семантику імпліцитно, функціонують в художньому творі як знаки, що відсилають до певних текстів, що знаходяться поза даним твором. Знання цих текстів, що входять в будь-яку релігійно-міфологічну систему, забезпечує необхідний контекст для більш повного і адекватного розуміння імпліцитних міфологічних структур в літературному творі (з точки зору Ю.М. Лотмана, «позатекстові конструкції» до певної міри входять в структуру художнього твору, хоча привносяться туди читачем).

Міфологічна семантика в текстах представників нової української прози експлікується, якщо в художній світ літературного твору вводиться фантастичне начало. «Мінімальною одиницею» фантастичного ми вважаємо текстові елементи, побудовані на специфічній міфологічній логіці, що порушує закони формальних, раціонально-логічних побудов.

Крім імпліцитних і експліцитно міфологічних структур, художній міфологізм творчості представників нової української прози включає «нижній ярус» - «міфопоетичний підтекст». Його утворюють художні образи і мотиви, пов'язані з так званими символічними константами буття (природні стихії; народження, смерть, будинок, дорога і т.п.). Складність аналізу міфопоетичного підтексту ми бачимо в тому, що буттєві універсалії, що включають натурфілософський пласт змісту, можуть не мати при цьому власне міфологічної семантики. Однак її актуалізація відбувається в тому випадку, якщо в художній текст входять імпліцитні або експліцитні міфологічні структури [18].

Теоретичні розробки функціонування й рецепції традиційних структур дають змогу оформитися у самостійний розділ літературознавства ХХ століття (у працях І. Нусінова, А. Волкова та ін.) [19].

У творчості представників нової української прози можна виокремити тяжіння до використання двох груп образів: епохальні, типові лише для того часу, коли були створені, й вічні образи, які зберегли своє типове значення протягом багатьох століть або тисячоліть. Останні, на думку Н. Фрая, відрізняються «складністю своїх проблем, більшою повнотою й глибиною показу основних конфліктів людства на його вирішальних історичних етапах, грандіозністю відображення процесів, що мали світове історичне значення» [20].

Важливим є наявне у творах таких представників нової могилянської лірики, як Б. Матіяш, К. Калитко, відсилання читацької аудиторії до сфери позаслівного, адже не-проявлене ототожнюється з інтенцією мовчання, яке потрібно проявити — виокремити з комунікативного простору. Можна стверджувати, що фотографічна оптика зображення передає прозовим текстам представників нової української прози своє мовчання: невербальність тут набуває тілесного жесту фотографа – жесту, в якому окреслюється простір власного існування та здійснюється дотик до навколишнього світу через фотокамеру.

Досвід бачення речей представниками новітньої української літератури засвідчує позірну німоту фотографічного зображення дійсності в них, тому постульований авторами-представниками зазначеного феномену жест фотографування перетворюється в акт невербального спілкування зі світом, адже, за С. Зонтаг, фотографувати — означає інтерпретувати світ і надавати йому власних значень [4].

Визначення терміну «жанр» важливо при аналізі творів художньої літератури. Існує безліч його визначень, за якими ховається багатовікова історія вироблення самого концепту, починаючи від «Поетики» Аристотеля і аж до наших днів, коли відомий деконструктивіст Жак Дерріда вбачає в ньому механізм насильства над письменником. Він пише: «Як тільки

прозвучало слово «жанр», ... намітилася межа. А коли встановлена межа, недалеко вже до норм і заборон» [8].

Але коли вчений сказав це, його побоювання вже були марні, тому що в кінці ХХ століття в літературі і в мистецтві настав постмодерністський жанровий «безлад». Жанрові норми могли обмежувати, та й то не завжди, письменників в епоху класицизму. Ці норми були зводом правил, що визначають набір субстанціональних, істотних ознак твору. До ХІХ ст. концепція жанру як «жорсткого» канону починає поступово руйнуватися, щоб змінитися до ХХ сторіччя безліччю тлумачень цієї літературної категорії як всього лише якоїсь конвенції, умовності.

Багато що для розуміння суті жанру дає дослідження Девіда Фішелова «Метафори жанру» [31], в якому дослідник виділяє чотири типи аналогій, за якими будуються багато теорій жанру: аналогія жанру з живим організмом, аналогія зі структурою сім'ї, аналогія «інституційної перспективи» і аналогія мовного акту (тут згадується теорія мовних жанрів М. Бахтіна).

В основі теорії Фішелова лежить вірна думка про асоціативну природу людського мислення. На аналогію жанру з живим організмом спирається В. С. Вахрушев в своїй роботі «Про теорію жанру і про історію його вивчення» [3]. Він же вбачає схожість між жанром і юнгівським концептом архетипу і дає таке визначення: «Жанр як ідеальний тип це ідея, що породжує модель таких явищ і процесів, які мають подвійну функцію, вони самоцільні (це їх ігровий аспект) і спрямовані на пізнання і перестворення життя ... жанр це структура, об'єднана навколо якогось образно-емоційного, смислового «ядра» або центру» [3]. Вченими, наприклад М. Бахтіним, багато говориться про жанр як певну цілість, як завершений в собі текст, який включає в себе такі взаємопов'язані аспекти, як композиція, сюжет (або безсюжетність), образна система, ідейно-художня спрямованість тексту, його стиль.

Все тільки що викладені уявлення (Бахтін, Фішелов, Вахрушев) ми і кладемо в основу свого розуміння категорії «жанр», хоча усвідомлюємо, що і

інші трактування цього поняття мають право на існування, особливо ті, де йде мова про його комунікаційні аспекти, про які особливо багато продуктивного сказано авторами так званої рецептивної естетики [7].

Найпоширенішим у науці про літературу є розуміння стилю як індивідуальної творчої манери, «творчого обличчя» окремого письменника. Стиль письменника пов'язаний не лише з обраним художнім методом, а й із творчою індивідуальністю митця.

Деякі вчені розглядають індивідуальний письменницький стиль як своєрідність мови. Однак такий погляд, характерний для стилістики як розділу мовознавства, для дослідження явищ літератури є занадто вузьким.

Індивідуальний стиль — явище неповторне. Він є свідченням мистецького таланту автора. Недарма великий Гете вважав, що далеко не всі письменники мають свій стиль. Стиль, на думку Гете, є найвищим ступенем художньої довершеності, якого досягають лише окремі майстри. Видатні письменники завжди приділяють величезну увагу своєму стилю, роботі над ним.

Завдяки стилю митець творчо відтворює чи перетворює, художньо опрацьовує життєвий матеріал. Загальні теми, проблеми, події набувають в індивідуальному стилі письменника своєї художньої неповторності, адже вони «пропускаються» через особистість митця.

В історії вивчення повісті як жанру, мабуть, можна виділити два періоди, коли зростання нової інформації про специфіку повісті відбувалося переважно інтенсивно (а не тільки екстенсивно) і в достатній мірі інтегровано: кінець XVIII - початок XIX століття, коли створювалися теорії німецьких романтиків, і 1910-1920-і рр., роки створення концепцій формалістів (головним чином, німецьких і російських). Більшість же робіт, що належать іншим періодам розвитку новелістичної теорії, з одного боку, рясніють повтореннями попередніх визначень цього жанру, а з іншого — виділяють набір ознак повісті, багато з яких суперечать тим концепціям, в

русло яких, здавалося б, вливаються роботи цього плану. Причина такого синтезу повторення загальних місць з «приватно-теоретичним різнобоям» полягає, очевидно, в тому, що автори робіт другого типу недостатньо чітко визначають свою власну дослідницьку позицію по відношенню до матеріалу, термінологічного апарату і до концепцій попередників.

Вимога гострої сюжетності, концентрації подій може не виконуватися навіть у класичній новелі Відродження – в «Декамероні»: в деяких випадках вже короткий виклад змісту, поданий у новелі, свідчить про порушення цього правила.

Мала форма – поняття взагалі досить невизначене – воно як норма характерно лише для ранньої повісті Відродження. Ані деякі «повчальні повісті» Сервантеса, ні традиційно звані повістями такі твори Гофмана, як «Золотий горщик», «Пісочна людина», «Крихітка Цахес», - особливо малим розміром не відрізняються. Крім того, обидві зазначені ознаки повісті укупі з третьою – сюжетним наголосом в кінці, цілком можуть характеризувати такі жанри, як анекдот, фейлетон, байку, баладу, казку.

При всьому тому, що класична повість італійського Відродження істотно відрізняється від повісті наступних епох (включаючи і сучасну новелу), відмінності ці не заважають розгляду повісті як єдиного жанру. Не випадково більшість дослідників повісті, прекрасно усвідомлюючи історичну мінливість жанру, відносять до жанру повісті певні твори всіх наступних століть ([32]; [14]).

К. О. Варшавська, з одного боку, заперечує існування жанротвірного принципу в «чистому вигляді», а з іншого – дає його визначення: «Цим конструктивним принципом повісті є концентроване зображення дійсності в єдності полярних протилежностей» [2].

Таким чином, у теорії літератури повість є контроверсійним з точки зору формального визначення жанровим явищем, що акумулює в собі такі

характерні риси, як виключність зображуваної події, лаконічність та зміщення сюжетних акцентів у завершальну стадію твору.

Хоча свої вірша поети-“двотисячники”

торкаються різних проблем молодого покоління: проблеми світоглядної ідеологічної спільності, самоусвідомлення, самореалізації у просторі й часі, визначення місії поета в суспільстві, пошуків Бога, досягнення різних аспектів любові та ін., що робить їх твори гостроактуальними. А вже перелічені питання

проектуються митцями на конкретні повсякденні виміри існування пересічної людини новітньої доби

Для творів письменників, що репрезентують нову українську прозу, характерною постає зацікавленість цілим комплексом проблем, визначальним для молодого покоління. Це проблемне поле пов’язане із питаннями, інспірованими світоглядною та ідеологічною спільністю, самоусвідомленням, часопросторовою самореалізацією, визначенням мистецької місії в соціумі, богошукацтвом, різними аспектами любові тощо. Обраний мотивний комплекс надає цим творам ознак, що реалізують гостру актуальність, оскільки відбувається проектування зауважених питань стосовно конкретних повсякденних буттєвих вимірів, із якими стикається кожен наш сучасник протягом свого існування.

1.2. Змістовні та формальні характеристики творчості українських прозаїків на сучасному етапі розвитку української літератури

На сучасному етапі розвитку української літератури повість реалізується в якості проміжної жанрової форми між зразками малої прози та романним форматом утілення художніх інтенцій. При цьому повість являє собою часто не менш широке тло світоглядних реалізацій авторів, відзначаючись, утім, меншою за романну синтетичністю художнього слова.

Модерне українське повістярство можна класифікувати за ідейно-тематичними домінантами, притаманними тому чи іншому типові зазначених

творів. Так, зокрема, наявні підстави для виділення автобіографічного, пригодницько-авантюрного, детективного, філософського та антиутопічного типів повістей. В останні роки до зауважених рівновидів можна додати також повісті воєнної тематики, поява яких спричинена початком російсько-української війни, а їх авторами, крім професійних письменників, постають непосредні учасники бойових дій.

Розглянемо кожен із названих повістевих піджанрів сучасної української літератури, виокремлюючи притаманні йому поетикальні характеристики. Зауважимо, що часто неможливо виділити ту чи іншу «чисту» повістеву форму, адже вони реалізуються в синтезі поетикальних ознак.

Автори документальних та автобіографічних повістейтяжіють до використання всієї палітри образотворчих засобів, для того, щоб реалізувати свої естетичні завдання. Їх розповідь про пережите є, по суті, свідченням, для якого автор, в першу чергу, відбирає матеріал, щоб далі розташувати факти, що були відібрані, в єдино вірній послідовності.

В такому випадку особлива важливість відводиться фактору, пов'язаному із авторською позицією. Так, вирішальні елементи композиційного ладу беруться автором з основ свого ставлення до явищ. Воно обумовлює структуру і характеристику, яка служить розгортанню самого зображення[2].

Книга Валерія Макеева «100 днів полону, або Позивний “911”» є твором, жанрову природу якого можна визначити як синтез документальної та автобіографічної повісті, додавши до підсумкової жанрової характеристики тематичне уточнення «повість на воєнну тематику». Незважаючи на замкнутість і певні правила вибору мовних засобів, обумовлені композиційними особливостями, повість «100 днів полону ...» являє собою опис подій, що сталися з автором під час його перебування в полоні у сепаратистів на Сході України.

Будуючи свою оповідь, автор використовує назви реалій життя на непідконтрольній українській владі території Луганської області восени 2014 року. Так, у тексті неодноразово натикаєшся на назви незаконних збройних формувань проросійських та російських терористів, яких у тексті подеколи йменують ополченцями, себто повторюють їхню самоназву. На нашу думку, подібне називання пов'язане із прагненням автора надати максимально об'єктивну версію подій, що з ним відбулися, позбавлену, наскільки це можливо, ідеологізованої лексики та умовної «мови ненависті».

Досить ретельно ставиться Валерій Макеєв і до відтворення реалій перебування в полоні та на Донбасі загалом. Правдоподібність відображених реалій для нього надважлива. У творі не знайдеш похибок із невідповідністю зображуваного справжньому стану подій. Зокрема, герой твору потрапляє до полону у серпні, а вже в полоні знайомиться із кількома місцевими жителями та «ополченцями», які опиняються «на підвалі» через святкування Дня шахтаря. Автор указує, що це – одне з найбільш значущих для місцевого населення свят, адже одним із традиційних видів роботи на Донбасі є видобуток вугілля. Проте найважливішим тут є відповідність фактажу, адже історично День шахтаря прийнято святкувати наприкінці серпня, зазвичай – в останню неділю цього місяця. Відповідно, можна відзначити, що описані автором у збірці події дійсно могли охоплювати хронологічні межі святкування цієї дати.

Подаючи пряму мову своїх героїв, автор тяжіє до розкриття всього трагізму ситуації, що склалася, коли напівграмотні вихідці із шахтарських містечок на кшталт Ровеньків через брак коштів («жрать нечего») обирають для себе «ополчення» як єдиний шлях до забезпечення елементарних людських потреб та прав. Окрім того, текст рясніє назвами зброї та збройних комплексів («Град», автомат, кулемет), згадуються в ньому й назви українських військових підрозділів (Національна гвардія, «Айдар»): «Із

«Айдару» саме надійшло замовлення на медикаменти та запчастини до техніки» [17].

Активно вживається у повісті й військовий жаргон, який із роками проведення військової операції на Сході України поступово стає загальнозрозумілим для представників усіх прошарків суспільства: «Знаю чимало реальних історій, коли полонені одразу переходили в статус «300-х», чи «200-х» саме на цьому етапі між фактичним полоном і доставкою у місце утримання полонених» [17]. У військових підрозділах «трьохсотими» прийнято називати поранених бійців, під «двохсотими» розуміються бійці, яких було убито. Автор не вдається до дешифрування зазначених жаргонізмів через причини, що наведені вище – зазначені лексеми є зрозумілими для переважної більшості читачів повісті, а їх уживання становить один із вимірів формування комплексу реалій твору.

Фактологічність у зображенні описуваних у повісті подій доходить до того, що автор удосконалює свою нарацію указівками на часовий проміжок на зразок: «Полудень першого листопада в Луганську видався дощовим» [17]. Це вчергове доводить, наскільки іншим є уявлення про час у полоні й наскільки це уявлення відрізняється від уявлень про час людини, яка в полоні ніколи не опинялася. Сам оповідач порівнює власне спостереження за погодними умовами із метеорологічним зведенням: «Що можна собі уявити після такого метеорологічного зведення? У перелякані луганські вікна стукають краплі дощу, гнані ураганним вітром, що аж підсвистує від вседозволеності» [17].

Документальна повість Валерія Макеєва «100 днів полону, або Позивний “911”» являє собою своєрідний «щоденник» волонтера, який провадить свою діяльність на охопленому війною Сході України. У ній автор пригадує власний травматичний досвід, отриманий під час перебування в полоні проросійських бойовиків, намагається наново осмислити те, що з ним відбулося, з позицій гуманізму. Тому його сповідь виходить нетиповою, у ній

знаходиться місце як безпосередньо спогадам про катування й поневіряння в полоні, так і описам зустрічей із непересічними особистостями, які, попри власну приналежність до незаконних військових формувань, зберегли основи людяності й добре ставилися до головного героя. Завдяки такій авторській позиції його спогади є достатньо нетиповим явищем для української літератури про війну на Сході, проте їм аж ніяк не можна відмовити у чесності й наявності власного бачення.

Повість Кузьми Скрябіна «Місто, в якому не ходять гроші», є зразком поєднання рис антиутопічного та пригодницького твору.

Змальоване в повісті місто є своєрідною «жертвою» трансгуманістичного експерименту, про що можна довідатися, звернувши увагу на організацію влади в ньому. Вона є, з одного боку, відносно непомітною, проте, водночас кожен із тих, хто перебуває на території міста, знаходиться під її безпосереднім контролем. Можна говорити про те, що така форма влади може бути співвіднесена з паноптизмом, який у тій чи іншій формі управляє кожним зі своїх підданих.

Містичний компонент подорожі не знаходить свого прояснення, все зводиться до наслідків техногенної катастрофи, яка висмикнула місто з актуального хронотопу певний час тому. Відповідно, і дістатися туди можна лише двічі на рік, коли переводять стрілки годинника. Як відомо, рівнодення є часом, коли день зустрічається із ніччю, і, відповідно, світло зустрічається із темрявою. Містом, де абсолютна темрява отримує шанс на контакт з умовним «світом живих», і постає зображена в повісті Кузьми Скрябіна «Прип'ять».

Незважаючи на те, що назва «Прип'ять» є одним із найупізнаваніших українських топонімів, зображене у повісті місто має мало подібного з не менш упізнаваною структурою закинутого міста атомних інженерів. Простір міста, де не ходять гроші, є більш дискретним, умовно референтним,

уособленням страхів пересічних громадян стосовно Чорнобиля, упереджень, міфів.

Стосовно всеохопного контролю за особистістю як характерної ознаки антиутопії, слід звернутися до розгляду такого явища, зображеного Кузьмою Скрябіним, як зміна мешканцями Прип'яті кольору шкіри в залежності від того, який емоційний стан наразі переживає та чи інша людина. Окрім зміни кольору, побічною реакцією на прийом медикаментів також є специфічний запах, за яким поліція має змогу визначити намір людини скоїти злочин. Відтак, маємо у повісті «Місто, де не ходять гроші» опис велетенської тюрми на звалищі ядерних відходів, наглядачі в якій послуговуються передовими розробками медицини, аби утримати своїх піддослідних під контролем.

Таким чином, можна відзначити, що у повісті Кузьми Скрябіна «Місто, в якому не ходять гроші» успішно використано візію пострадянського постапокаліптичного простору Чорнобильської зони в якості основного місця дії антиутопічного твору. Зазначений образ був успішно деконструйований і наповнений індивідуально-авторськими сенсами. Значну роль у формуванні антиутопічного простору твору відіграли також народні уявлення та міфи про зону відчуження, що стали питомим джерелом для формування топосу Міста, в якому не ходять гроші. Слід зауважити, що між реальним простором зони відчуження та витвореним Кузьмою Скрябіним у повісті алієнованим містом наявні суттєві відмінності, що можуть бути пояснені характером художнього осмислення фактографічного матеріалу автором літературного твору. Сама ж повість виявляє риси гетеротопії, оскільки дія відбувається в сучасних письменникові умовах у реальній державі, проте у вигаданому місті.

Останнім часом у наукових колах точаться численні суперечки стосовно методів сучасного літературознавства [14]. Якщо попередньою традицією були вироблені найрізноманітніші методи аналізу літературного твору (залежно від шкіл та напрямів досліджень можна говорити про:

міфологічний, біографічний, порівняльно-історичний, культурно-історичний, психологічний, формальний, структуральний, соціологічний, культурологічний, нарратологічний, семіологічний та інші принципи вивчення літературних текстів, кожен із яких має свої методи аналізу), то проблеми аналізу невербальних (несловесних) творів мистецтва залишаються невирішеними і сьогодні.

На основі формального методу, згодом активно розробленого структуралістами, складаються методи семіотичного [10] та ширшого інтермедіального [13] аналізу, під яким розуміється аналіз відносин і форм взаємодії мов різних видів мистецтва (але не досліджується знакова природа одного конкретно взятого твору).

Наразі, зважаючи на відсутність єдиних критеріїв і термінологічної системи дослідження, постало питання про пошуки універсального методу аналізу будь-якого твору мистецтва. Основна проблема полягає в тому, що під одними і тими ж термінологічними поняттями в різних видах мистецтва маються на увазі якісно різні явища: композиція картини або музичного твору – зовсім не те саме, що композиція літературного тексту.

У різних видах мистецтва по-різному вибудовуються художній час і простір, відрізняються засоби створення художнього образу. Проте, взявши за основу найбільш загальні визначення категорій та термінів, можна простежити, як співвідносяться їх елементи один із одним у творах різних видів мистецтва. Як приклад візьмемо художній образ та засоби його створення у музичному, живописному та літературному творі.

У найзагальнішому вигляді художній образ визначається як спосіб освоєння та перетворення дійсності [15]. У зв'язку з цим виникає питання, які засоби освоєння і перетворення дійсності використовують музика, живопис і література. Одним із таких засобів є композиція [15].

Переважає більшість дослідників поділяють думку про те, що композиція є насамперед системою; будь-яка система складається з певних

елементів чи компонентів, які у свою чергу перебувають між собою у спеціально організованих відносинах. Компоненти (елементи) композиції визначаються як такі частини твору, які можуть бути виділені як суттєві для його будови та складу, та поділяються на зовнішні та внутрішні [15].

До зовнішніх компонентів, зокрема, літературного твору можуть належати окремі розділи, строфи чи фрази; стилістично відокремлені моменти (оповідальні чи описові частини, діалоги, ліричні відступи тощо); вступ, висновок, епілог. Йдеться, отже, про поняття, що виділяються за певною формальною ознакою. Серед внутрішніх компонентів виділяють, наприклад, сюжет, тему, окремих персонажів чи їх систему тощо.

Резюмуючи сказане вище, інтермедіальний аналіз літературного твору пропонується здійснювати за такою моделлю:

- вибрати загальну для творів різних видів мистецтва категорію аналізу (такою категорією може стати, наприклад, категорія художнього образу, категорія художнього простору і часу, категорія художнього стилю, категорія художньої форми);

- умовно визначити загальний для зіставляваних творів рівень (чи рівні) аналізу: наприклад, рівень композиції, рівень художньої деталі чи ритмічної організації;

- надалі слід аналізувати засоби, прийоми й техніку художньої виразності творів інших видів мистецтва у їхньому заломленні у творі літературному (прийоми колірної та світлової організації, реалізація особливостей живописного чи музичного жанру на матеріалі літературного тексту, гра з перспективою та точкою зору, конкретні прийоми зміни ритму і темпу оповіді тощо).

Однак метод інтермедіального аналізу має свої обмеження: він не може бути застосований до будь-якого літературного твору.

Інтермедіальність є безумовно важливою частиною у сучасній науці, проте емпіричні дослідження, які спеціально перевіряють вплив

інтермедіальності, є досить обмеженими. Дослідження комп'ютерно-опосередкованої комунікації часто порівнюють соціальний та психологічний вплив різних модальностей, таких, як текст і голос, але рідко обговорюється виразний вплив медіаформатів, де багато модальностей які об'єднані в чомусь одному, наприклад цифрові ігри та гіпертекст.

Аналізуючи все сказане вище, можна сказати, що сьогоденний літературний дискурс апелює до сучасної людини, тим самим відбувається зміна у сприйнятті мультикоду в сучасному світі, тому що для сприйняття повної картини необхідно супроводження інших, задіяних кодів сприйняття візуальним, тобто використовуючи анімації, шоу тощо.

Філософська повість Анатолія Дністрового «Невідомий за вікном» демонструє суттєву складність стосовно віднесення її до однорідного проблемно-тематичного поля. Митець однаково цікавиться питаннями, пов'язаними із європейським майбутнім України, а також проблемами, співвідносними із розвитком сучасної української музики, репрезентує власне замилювання красивим краєвидом чи розмірковує стосовно моральності сучасної молоді. Така всеохопність свідчить про те, що автор у своїй повісті не мав на меті створення єдиного концептуально текстового простору – він просто наповнював її тими думками, що турбували його у момент створення того чи іншого розділу.

У стильовому вимірі повість Анатолія Дністрового «Невідомий за вікном» також демонструє суттєву різноманітність. Для одних розділів повісті характерним постає послугування можливостями наукової термінології, до інших автор залучає сленгові одиниці та розмовну лексику, в третіх представлено всі можливості письменницького хисту оповідача, реалізовані в неповторних художніх образах.

Близьким до філософського є в Дністрового й характер героя. Він також неоднозначний і має, як мінімум, подвійну природу. З одного боку, це образ самого автора, з іншого боку – персонаж, герой, наділений своєрідною

палітрою душевно-духовних і тілесних властивостей. А оскільки філософія ще тісніше змикається з художньою літературою, то й натура цього характеру стає більш зримою, індивідуалізованою, вимальовується пензлем гнучкішим, витонченим і колоритним. Одна з головних, якщо не основна, характеристика і цього героя – антитетичність сприйняття світу.

Важливими, попри власну другорядність, є й інші персонажі повісті Анатолія Дністрового «Невідомий за вікном». Їх роль полягає у формуванні змістової цілісності твору.

Другорядних персонажів повісті «Невідомий за вікном» можна умовно поділити на кілька груп. Представники першої з цих груп транслюють у своєму мовленні та поведінці ідеї, що є близькими авторові або співмірні з його життєвою позицією. До числа таких героїв можна віднести, зокрема, Далай-ламу чи Василя Стуса. Анатолій Дністровий витворює образи однодумців, надаючи їм привабливості для реципієнта, яка формується як за допомогою зовнішніх характеристик, так і шляхом згадок про їхню роль у житті наратора.

Друга група другорядних персонажів повісті Анатолія Дністрового «Невідомий за вікном» представлена швидше узагальненнями, ніж зображеннями індивідуально сильних особистостей. У цих героях Лучук своєрідним чином персоніфікує ті погляди та суспільні явища, що є для нього максимально несимпатичними й навіть антипатичними. Для цих персонажів притаманними постають геть інші властивості, висвітлення яких може сприйматися читачем у різних оцінних регістрах: іронічно, відразливо, із ненавистю (узагальнений образ сірої маси та кар'єристів, поєднаний за допомогою визначення «вони»). Проте навіть ці сконцентровані образи показані не функційно, а повнокровно, хоча й лаконічно, шляхом виділення декількох найбільш репрезентативних рис.

Слід зауважити, що персонажі першої й другої групи не постають єдиними героями повісті «Невідомий за вікном» – проміжне місце у її

образній структурі займають герої, що є уособленням оман та помилок самого автора, які він із часом зумів подолати. Їх репрезентовано в більш стриманій тональності, із уникненням яскравих рис та однозначних емоційних авторських оцінок їх діяльності.

Анатолій Дністровий оригінально підходить не лише до окреслення проблемного поля своєї повісті, витворення образів головного героя та другорядних персонажів, але й до вибору засобів художнього зображення в тексті повісті. Повістяр послуговується не лише апробованими у зазначеному жанрі поетикальними засобами, але й здійснює їх функційне збагачення, розширення, що дозволяє йому створити власний неповторний варіант поетикальної системи епічного висловлення.

Більш яскравому переданню образу автора, якого зазвичай прийнято ототожнювати з головним героєм самого твору, а також образів позитивних та негативних другорядних персонажів, репрезентованих крізь оцінні твердження ліричного героя, сприяє у повісті «Невідомий за вікном» використання широкого спектру художніх засобів. Так, Анатолій Дністровий найчастіше означає себе за допомогою особового займенника першої особи однини «я», проте не цурається публіцист і виступів від імені означеної множинності однодумців, представленої в тексті за допомогою особового займенника першої особи множини «ми». Митець демонструє єдність думок та світоглядних уявлень зі своїми читачами, ототожнюючи себе із ними при послуговуванні звертаннями на зразок «один із вас», «ми з вами».

Подібна концепція самоусвідомлення ліричного героя як частини інтелектуальної спільноти реалізується у повісті «Невідомий за вікном» шляхом послуговування асоціативною композицією. Вона покликана відтворювати невимушений потік мовлення оповідача, де наявне тісне переплетення асоціативного компоненту із життєвою мудрістю. Анатолій Дністровий не повчає своїх читачів – він просто веде з ними душевну

розмову, вплітаючи до неї факти з власного досвіду та будучи відкритим до сприйняття таких самих фактів із іншого боку.

Автор цілком свідомо робить свою думку, представлену в тексті повісті «Невідомий за вікном», максимально практичною, побутовою. Він не тяжіє до наукових і художніх абстракцій, оскільки вони, на думку Дністрового, позбавляють літературу необхідної щирості, заважаючи висловленню міркувань на очах у читача, нічого при цьому не приховуючи. Відтак, саме принцип щирості й відвертості є основним для повісті «Невідомий за вікном», де автор оголює свій внутрішній світ, ніби запрошуючи читача до діалогу, під час якого той цілком може поставити під сумнів міркування ліричного героя.

Отже, у випадку з філософською повістю Анатолія Дністрового «Невідомий за вікном» маємо своєрідний емоційний нотатник, у якому відзначені внутрішні переживання сучасного мислителя, поєднані з рефлексіями, спричиненими реакціями на різноманітні вияви зовнішнього світу. Матеріальні подразники в повісті «Невідомий за вікном» безпосередньо впливають на душевні порухи, сприяючи народженню сумніву як невід'ємної складової інтелектуального буття, за відсутності якого воно є немислимим і неповним. Автор цілком свідомо оперує можливостями жанру повісті, адже воліє до щирої та відвертої розмови із утаємниченим читачем, який буде готовий до сприйняття письменницьких, філософських та власне людських рефлексій співрозмовника.

Повість Миколи Савчука «Коломийська історія Шерлока Голмса» поєднує в собі риси детективного та пригодницько-авантюрного твору. У ній ідеться про нібито віднайдену недавно в Лондоні розповідь доктора Ватсона про те, як 1901 р. він з Холмсом перебували в Коломиї і розплутували загадкове зникнення англійського інженера.

Передмова до твору має назву «Невідомий Ватсонів рукопис». Микола Савчук використовує достатньо поширену в травестіях практику,

приписуючи власний твір одному з героїв першотвору та подаючи нібито віднайдений рукопис як світову сенсацію: «Світові агентства зарясніли сенсаційними повідомленнями: Англійське літературне товариство імені Артура Конана Дойля знайшло рукопис доктора Ватсона, який досі залишався невідомим!».

Автор вплітає містифікований сюжет «невідомого рукопису доктора Ватсона», поданий у повісті «Коломийська історія Шерлока Голмса», до канону шерлокіани, де знаменитий детектив у пізній період своєї літературної біографії відходить від справ та від'їздить до провінції, де займається бджільництвом. До цього, за версією Савчука, його спонукала саме коломийська поїздка, де він запізнався з місцевими пасічниками.

Отже, можемо відзначити, що наразі в українській літературі жанр повісті представлений широким спектром творів, що відтворюють різноаспектне бачення їх авторами навколишньої дійсності.

РОЗДІЛ 2. ЖАРНОВІ ОСОБЛИВОСТІ ПОВІСТЕЙ ЯРОСЛАВА МЕЛЬНИКА ТА ГАЛИНИ ПАГУТЯК

2.1. Специфіка повістей Ярослава Мельника (на основі збірки «Телефонуй мені, говори зі мною»)

Ярослав Йосипович Мельник — український і литовський письменник, філософ, критик. Закордонна критика називає Ярослава Мельника містиком і неосимволістом, підкреслюючи роль символу і метафори в його текстах. Характерні ознаки його творчості — сугестивність, психологізм, висока щільність візуалізації, сюрреалізм, позачасовість, універсальність тем. Одночасно на поверхневому рівні йдеться про побутові фабули, нерідко гостросюжетні, що робить його прозу легкодоступною для читання.

В Україні Ярослав Мельник був знаний як критик і рецензент перших книг М. Матіос, В. Герасим'юка, І. Римарука, Ю. Буряка, П. Гірника тощо. В 1991 р. у видавництві «Радянський письменник» вийшла книга його літературних портретів «Сила вогню і слова» про молодих поетів свого покоління, а також про трохи старших письменників — таких, як В. Затулівітер, Л. Талалай тощо. Однак широко відомим його ім'я стало ще в 1980-х роках в результаті багаторічних дискусій з Миколою Рябчуком про «сповідальну» та «метафоричну» поезію. Дискусія, в яку включилися десятки письменників, сприяла поживленню літературного процесу, виробленню критеріїв і становленню нового літературного покоління.

З 1990 р. ім'я Я. Мельника практично зникло з літературного обрію України. Усі ці роки він друкує книги — в основному прози — різними мовами за межами України. «Повернення» в Україну відбулося в 2011–2012 рр. Спочатку журнал «Київська Русь» друкує його повість «Рояльна кімната», потім журнал «Кур'єр Кривбасу» — повість «Телефонуй мені, говори зі мною». В 2012 р. видавництво «Темпора» видає книгу його прози під тією ж назвою — «Телефонуй мені, говори зі мною». В жовтні 2012 р. книга «Телефонуй мені, говори зі мною» увійшла в п'ятірку найкращих книг

року.[4] У 2013 р. українською мовою вийшов роман «Далекий простір» з передмовою Марії Матіос[5], книга була презентована 14 вересня у Львові на Книжковому форумі і увійшла в довгий список премії «Книга року ВВС-2013».[6] 13 грудня 2013 р. роман «Далекий простір» був визнаний «Книгою року» в Україні.[7]

У жовтні 2012 р. книга прози Я. Мельника „Телефонуй мені, говори зі мною” увійшла в п’ятірку кращих книг року премії „Книги року ВВС-2012”. Анотація видавництва одразу спровокувала майбутню долю читабельності номінованої книги: «Ярослава Мельника, людину химерної долі, закордонна критика називає містиком і неосимволістом, одним із найбільш таємничих письменників свого покоління. У книзі прози цього українського письменника, який мешкає в Литві, читач зіткнеться з гіпнотичним зсувом знайомої нам щоденної реальності, завдяки якому стає можливим духовне звільнення й вихід – через катарсис – в іншу, „паралельну” реальність... Інтелектуальна насиченість сюрреалістичної прози Ярослава Мельника дозволяє вийти на відображення архетипів Батька, Бога, Матері, Вітчизни. Прикметні риси повістей та оповідань Ярослава Мельника – напружений сюжет, тонкість психологічного аналізу та рідкісна в наш час „класична” завершеність форми» [28].

Зображуване Мельником життя не сповнене вибуховими пристрастями, містичними жахами, зумисною втаємниченістю. Життя його героїв зовні характеризується повсякденністю, проте такий вимір насправді не є профанним або побутовим, а постає по-справжньому екзистенційними. Цим інспірована наявність у персонажів книги повістей Я. Мельника постійного, усвідомленого чи несвідомого відчуття себе на маргінесах між двома реальностями – «цією» та «іншою».

Точніше сказавши, водночас у двох. За Мельником, між обома реальностями немає не те що чіткої, а взагалі жодної межі. Через випадіння зі звичайної реальності в іншу даються свобода й «самість» героям Мельника: в

повісті «Рояльна кімната» – через подолання абсурду іншої реальності й повернення у реальну просторінь, в оповіданні «Кінець» – через зникомість у часі, повне в ньому розчинення, аннігіляцію. В «Книзі буття» та в романі «Іде вічно» – найпростішим способом, через смерть.

Поетика збірки повістей Я. Мельника представлена численними образами-символами, що потребують особливої уваги з боку літературознавців, насамперед, в контексті міркувань, пов'язаних із етнопсихологічними чинниками, питаннями побудови й творення художніх образів автором, стильовим напрямком, індивідуально-авторськими особливостями, що вирізняють творення та закономірності побутування тих авторських образів-символів, що є власне-авторськими, архетипними й релігійними. Для цього необхідно простежити закономірності поєднання в структурі зазначених образів-символів кількох планів, паралелей і горизонтів, що використовуються Я. Мельником у якості накладання традиційного українського значення відносно релігійних, індивідуально-авторських та символічних архетипів. Також слід звернути увагу й на те, яким чином твірний та ужитковий аспекти образної функційності в інспіровані етнопсихологічними чинниками, як письменник послуговується образами, наділеними колористичною символікою тощо [40].

Для поняття про символ у літературному й мистецькому обігах характерною є наявність ледь не найбільшої суперечливості, невизначеності, туманності. Частотним постає сплутування наведеного поняття із поняттями знаку, алегорії, емблеми, міфу, персоніфікації, типу тощо. Проте, очевидно, що для символу як для знаку, що наділений предметністю або словесністю, а також здатністю до опосередкованого вираження сутності, притаманної певному явищу, та філософською смисловою наповненістю, характерною є наявність власних питомих рис, а також особливостей, з-поміж яких можна виділити такі. Символ, що є характеристикою певної речі, постає водночас її змістовим, узагальнюваним, кодифікативним, закономірним елементом, що

слугує в якості внутрішньо-зовнішнього виразника, структурного, знакового та взаємопроникного компоненту речі, що ним означається, а також тієї образності на ідейному рівні, що є для неї притаманною [36].

Категорія символу перебуває в тісному зв'язку із категоріями науки, міфу, віри, поезії. Проте це не означає зведення категорії символу виключно до зазначеного вище категоріального апарату, навпаки, тут ідеться про наявність узагальнення, що знаходить свій вияв у формі конкретного образу. Для категорії символу характерною постає наявність акценту стосовно того, яким чином образ здійснює вихід за власні межі, відносно присутності певного смислового навантаження, що перебуває в тісному злитті із образом, проте не є, втім, уповні тотожним стосовно нього. Слід, утім, зауважити наявність неможливості існування та функційності предметного образу та глибинного смислу в структурі символу окремо та відмінно між собою. Перехід до символічного статусу сприяє прозорості образу, відбувається своєрідне «просвічування» ідеї крізь нього, оскільки остання постає в цьому контексті в якості смислової глибини, смислової перспективи, що демонструє потребу у важкому «входженні» [34].

Процес набуття художніми образами символічної змістовності потребує двох умов для свого виконання. Перша з цих умов полягає в тому, що предмет, що зазнає авторського зображення, сам по собі постає в якості символу. В такому випадку йдеться про символи, що належать до числа традиційних. Друга умова, у свою чергу, покликана забезпечити перетворення зображуваного на символ. Для її виконання виникає потреба в тому, аби це зображуване набувало ознак, співвідносних із символічними, безпосередньо протягом проходження зображального процесу. У цьому випадку витворюються символи індивідуально-авторського характеру.

До числа головних завдань, що їм підпорядковано використання символів, належить поєднання земного, емпіричного та вічного, сприяння досягненню людиною ідеї. Відтак, засвоєння мови символів, передусім,

вимагає інтуїтивного їх сприйняття, по тому – ігнорування їх буденних, звичних значень, а затим – абстрагування від особистісних інтелектуальних надбань й уподобань, відхід від індивідуального, сучасного розуміння тих чи інших феноменів. Позаяк символи є одиницями, як правило, багатозначними, необхідним постає віднаходження їх трактувань у заданих контекстах [33].

«...Мене нудить від конкретики, від дат і назв населених пунктів, і я тут не можу нічого з собою вдіяти» [28], – каже Ярослав Мельник. Письменника можна зрозуміти, коли він відхрещується від «газетних матеріалів» з їхньою «дурною конкретикою», але ж не тільки дати, назви або, скажімо, деталі докільля дозволяють нам орієнтуватися в просторі літературного твору, є й інші «маркери» цієї просторі, причім у різних її площинах (вимірах, зрізах, ракурсах).

Так, у повісті «Рояльна кімната» «перша» реальність справді позбавлена наочних, ба й опосередкованих, ознак часу, зате тут уповні достатньо розкиданих по тексту деталей інтер'єру, предметів хатнього начиння (рояль, бюст Бетговена, інкрустований столик, батькова скрипка, дрібниці повсякденного вжитку у ванній кімнаті, на канцелярському столі, в малярській майстерні). В калейдоскопі подальших віртуальних «реальностей» – нагромадження дедалі відразливіших прикмет брудного, злиденного, дослівно барачного існування (спальний диван батьків у вітальні, обіди на кухні, туалетна будка на дворі, якісь похмурі, брудні постаті – так звані «сусіди»...). Все існує паралельно, а часом у фантазмагоричному переплетінні: респектабельна реальність і «реальність» радянської комуналки.

Якщо в «Рояльній кімнаті» взаємозаміна реальностей відбувається перед очима ліричного героя переважно в просторовому вимірі, то в інших творах цей вимір нерозривно переплетений з часовим, вектор якого спрямований до смерті. Такий собі Петренко, потрапляючи в чужу для нього просторову реальність (туристична поїздка), разом опиняється і в іншому

часовому вимірі, де зустрічає своїх давно померлих батьків і самого себе, колишнього. Петренко теперішній повертається до свого туристичного гурту, й тут, у замкненому автобусному просторі й височується час його особистого існування («Алюмінієва ложка»).

Смертю героя-оповідача завершується його багаторічне примарне, маячне існування, гіпнотично й фатально прив'язане до віртуального простору та часу, відтворених в якомусь нескінченному кінофільмі, до «паралельної реальності» чужого, та якимось незбагненим чином близького йому життя екранних персонажів («Іде вічно»).

Жінку літнього віку несподівано підхоплює потік «зворотнього» часу. Спочатку на подив дітей і онуків та на заздрість сусідок вона перетворюється в привабливу молодицю, чії «кавунчики»-сідниці притягують погляди зустрічних чоловіків, потім пізнає давно призабуте щастя сексуальних потіх з молодим коханцем, потім стрімко проходить стадії підліткового, дитсадкового, ясельного віку й нарешті безслідно зникає з ліжечка новонародженої дитини, віднині «погойдуючись в затишному теплому мішку, в такт руху істоти, більш могутньої, ніж вона сама» («Кінець»).

Химерно-концептивне поєднання непоєднуваного є структуро- (а разом і семантично-)твірним принципом і в іншій повісті Мельника – «Телефонуй мені, говори зі мною», що дала назву цілій збірці його прози. Ось батько героя-оповідача («я» – центральної для більшості Мельникових творів постаті, зручної для автора своєю близькістю і водночас «іншістю») – «Толик-інженер», любитель пива та гарної компанії, електронщик вищого класу, чий рідкісний талант Система привласнила, поховавши у нетрищах «закритих» лабораторій та воєнних полігонів. Ось одне із таких секретних гетто, осередок воєнно-технічного інтелекту, що поглинув батькове життя: непримітна лабораторія в непримітному містечку, ангар, розгороджений на відсіки-«комори» з табличками на дверях, самотня лавиця в хирявому скверику біля входу. Куди вже конкретніше, наочніше, куди відчутніше на

дотик. Тож виходить, що письменник насправді не проти конкретики як такої, а проти «дурної конкретики», бездумної та самоцільної, від якої «задихається».

Іншим разом Мельник висловлюється обережніше, точніше. На тлі такої конкретики, точніше: за нею і поруч з нею, ще точніше: в поєднанні з нею – відкривається друга реальність, потойбіччя, звідки долинає до сина таємничий телефонний батьків голос, який протягом довгих років ніяк не може матеріалізуватися в батька реального, щоб той міг відвідати сина. Не може, бо, як виявляється, батько давно вже помер, зостався лише його голос, невидима сполучна нитка між паралельними світами.

Такий поворот сюжету постає у двох різних, але взаємопов'язаних аспектах. Один – гранично конкретний, ба приземлений, без жодної містики. Несподівано син дізнається, що всі останні роки він насправді розмовляв не з живим батьком, а зі створеною ним, уже смертельно хворим, програмою («геній електроніки» [28]), яка на основі синтезування типових, повторюваних елементів людського мовного спілкування створює спеціальний алгоритм, і той дає можливість доста правдоподібно імітувати участь у телефонній розмові одного з її учасників ще протягом довгого часу після його смерті.

Ця розповідь про батьків технічний винахід, нехай і видатний, нехай і геніальний, все-таки ще не є підсумковою, узагальнюючою метафорою, лише її передумовою, передвістям. Метафора виникає там, де в самому фіналі син, уже знаючи про неживу природу батькового голосу, все-таки продовжує говорити з ним як із живим. Він відчуває, що батькові й у потойбіччі потрібні їхні телефонні перемовини («Телефонуй мені, говори зі мною»), подібно як потрібні вони і йому самому, бо «Навкруги сніг» і «Мені так самотньо, тату» [28].

Батьків живий голос із потойбіччя – це близька світовідчуженню Мельника метафора двосвіття, реальності ірреального, незникомості

зникомого, нерозривності розмежованих, відірваних одне від одного генерацій, людей, доль, подолання глобальної самотності й утвердження «рідності». Тільки – й тут Мельник категоричний – не у всеохопному злитті, не у втраті свого «я», не в розчиненні його у натовпі, племені, а рідності в різності.

Як рідність між такими різними – сином, типовою «одномірною» людиною маси, та батьком, особистістю абсолютно унікальною. Той «інший світ», що постає в Мельникових творах, розглянутих допіру, за всієї своєї «інакшості» й химерності, все ж має ознаки – тією чи тією мірою виразні – життєвої конкретності, видимого світу, якісь предметні обриси, нехай і непевні, мимобіжні, часом позірні.

Повість «В дорозі» вирізняється тим, що в ній ми «іншої реальності» не бачимо, не тому, що її немає, а тому, що вона для нас невидима, властиво, майже невидима, бо те, що ми нібито бачимо (очима оповідача) як обставини життєвої «дороги», постає якимось непевно, неокреслено, розпливчасто, наче вві сні. Справді видимою є лише постать «я»-оповідача, такого собі пересічного городянина, з тих, кого раніше назвали б «маленькою людиною», з усього судячи, власника якогось дрібного бізнесу («збирався їхати до Гавриленка за товаром», «заплановано чотири важливі зустрічі»), та й, строго кажучи, не так видимою, як угадуваною. І відомою нам є не так постать, як просто факт її існування. І, врешті, саме це існування належить не «йому», не персонажеві-оповідачеві, а якійсь невидимій і невідомій Силі, котра ненав'язливо, делікатно, навіть із задоволенням усіх можливих життєвих чеснот (зручна ночівля, щедра й смачна їжа, розваги, жінка в разі бажання), але незворотно спрямовує його рух туди, куди вона вважає за потрібне.

Роль «я» в аналізованій повісті зведено нанівець, проблема «самості», індивідуального вибору геть виключена: перед кожним поворотом його очікує або записка з точною схемою маршруту, або ввічливий та запобігливий, але безіменний і безликий провідник, який забезпечує

подорожньому спочинок і разом указує напрямок дальшого руху. Кінцева ціль цього руху персонажеві невідома, що спершу трохи бентежить його, проте чимдалі сама думка про таку ціль зникає з його свідомості. «Мене годують і вкладають спати... Потім мені пояснюють, як рухатися далі».

Отже, провідні рушії повістей зі збірки Я. Мельника «Телефонуй мені, говори зі мною», представлені, зокрема, ідеєю, парадоксом, філософемою, що не є характерним навіть для сучасного етапу розвитку української літератури, що досі відрізняється надміром ліричної складової. Концептуальне ціле повістей Я. Мельника є зразком перетворення інтелектуального поруху на філософічний, проте водночас не обтяжений порожніми розумуваннями мікросвіт.

Завдяки цьому вмінню тексти зі збірки Я. Мельника «Телефонуй мені, говори зі мною», є художньою прозою, а не філософськими трактатами. Письменник уміло оперує містицизмом, філософуванням, детективністю, еротикою, поєднуючи їх у межах власної прозової збірки та утворюючи підґрунтя до справжнього авторсько-читацького катарсису.

2.2. Поетикальні домінанти повістей зі збірки Г. Пагутяк «Захід сонця в Урожі»

Українська письменниця Галина Василівна Москалець, відома як Галина Пагутяк, народилася в родині вчителів 26 липня 1958 року на Львівщині. Має філологічну освіту, яку здобула в Київському державному університеті ім. Т. Г. Шевченка. Але перед тим, після невдалого вступу до вишу, працювала «для стажу» і на фарфоровому заводі, і в колгоспі. Пізніше – у школі, краєзнавчому музеї та картинній галереї. Критики називають прозу Галини Пагутяк містичною, фантастичною та химерною, а саму авторку – таємничою. Їй закидають, що вигадані світи для неї цікавіші за реальність, а пані Галина відповідає, що хоче «створювати світи, в яких можна жити не тільки мені, а й іншим. Я хочу, щоб кожен знав, що в цій похмурій

буденності існує безліч дверей, які відчиняються в інші світи. І я знаходжу й показую деякі з них», – і додає: «Якщо не можеш знайти дверей, намалюй їх на стіні». Містичності образу письменниці додає історія її родоvodu. Дослідження історичних джерел виявило, що авторка є нащадком прадавнього роду Басарабів, з якого походить і граф Дракула.

Окрім містичності, яскравими рисами Галини Пагутяк є незалежність і самодостатність. Це проявляється не лише в її творчості, а й у любові до котів, яких у письменниці завжди чимало. «Багато книжок, багато котів – це моє Королівство. І принцеса в ньому – моя дочка Лада», – каже «котяча мама».

Збірка повістей Галини Пагутяк «Захід сонця в Урожі» становить правдиве дзеркало подій ХХ століття очима одного покоління. Спогади, сучасність та спроби зазирнути в майбутнє сполучені в особі оповідача, який намагається не стільки подати картину життя максимально об'єктивно, скільки змусити реципієнта розділити з ним його індивідуальне сприйняття описуваних життєвих колізій.

Повісті збірки «Захід сонця в Урожі» актуалізують вічні теми, пов'язані з людською добротою та ненавистю, вдячністю та зневагою, материнською радістю та сльозами, любов'ю та зрадою. У цьому, власне, й полягає аргумент на користь віднесення текстів Галини Пагутяк до «стефаніківського тексту» української літератури – адже видатному представникові вітчизняного експресіонізму було притаманне прагнення подати картину світу у всій її трагічній багатовимірності, де немає й не може існувати однозначного погляду на ту чи іншу життєву колізію, натомість головною складовою «стефаніківських текстів» постає уважне дослідження тих людських станів, про які зазвичай не прийнято говорити – самотність, страждання, жах, смерть.

Центральним постає мотив пам'яті в долі Юзі, героїні однойменного оповідання зі збірки «Захід сонця в Урожі». Все її життя минає, будучи зовні

позбавленим сенсу. Незважаючи на те, що замолоду Юзя мала популярність серед чоловіків, в результаті чого й нажила сина, наразі саме пам'ять про нього є останнім, що єднає колишнє й теперішнє Юзине життя.

Оповідь у повісті починається із опису могили Юзі, яка розташована поруч із «маленьким синовим горбиком, що вгруз і тулився до неї» [34]. Оповідач відзначає, що до могилок ніхто не носить квітів, нема кому поправити і хрест, який похилився. Далі постає ремарка, що за життя грошей у Юзі було стільки, що вистачило б «на дорогу машину, і не одну» [34]. У цьому випадку виводиться гіпотеза про те, що великі статки не завжди є супровідником простого людського щастя.

Життя Юзі, по суті, дійсно є позбавленим сенсу. Все життя вона працює на підсобних роботах, то беручи участь у будівництві заводу, то прибираючи в музичній школі, де паралельно вивчає ази музичної грамоти разом із дітьми. Життєвий плин стає процесом накопичення грошових коштів, які Юзею зовсім не витрачаються: «Купить, було, пачку маргарину, буханець хліба, чай загреє на електроплитці – так і живе» [34]. Однак Юзю не можна назвати скнарою, вона радо допомагає усім, хто цього потребує, нікому не відмовляючи в допомозі. Схильність до такого «збирацтва» є результатом травматичного досвіду пам'яті, переданого їй від батька: «На горищі пріло кілька мішків солі, ящики з милом і сірниками. Тато їй завжди казав, що все треба мати, в разі якоїсь «войни». Останню війну пам'ятала смутно, але запаси завжди робила» [34]. Таким чином, Юзя відкладає гроші та продукти не тому, що їй так хочеться, а тому, що так треба, адже пам'ять підносить їй це як життєву необхідність, покликаючись на високий авторитет батька.

Сенсу життя Юзі позбавила втрата єдиного сина. У творі сказано, що великого кохання вона не зазнала, хоча й мала дитину. Автор відзначає, що на той час вона була нетиповою сільською жінкою, яка «каракулеву шубу зневажливо носила на одному гудзику, гарні чоботи взувала на босу ногу. А

часом як одягнеться, то взагалі і не та Юзька була» [34]. Лише тоді, коли вона зазнала болісних ударів із боку долі, Юзя припиняє слідкувати за собою й показує повну індифферентність до життя навколо себе. На поради сусідів вставити собі нові зуби, адже гроші є, Юзя незмінно відповідає: «А до кого я буду сміятися тими новими зубами? Та й чи я хочу сміятися? Наговорюся з чотирма стінами, впаду на ліжко, а там знову робота» [34]. Таким чином, уся діяльність Юзі спрямована на діалог із минулим, оскільки в існування власного майбутнього вона не вірить. Ця зневіра приводить до зневіри загальної, до безсенсовості існування, адже їй не потрібні навіть нові зуби, оскільки ними немає до кого сміятися. Паралельно Юзя описує моторошну картину старіння в самотній хатині, де щовечора людина, яка втратила всіх рідних, змушена розмовляти з чотирма стінами, поки не «наговориться» - зазначене дієслово вповні відображає усю глибину Юзино страждання.

Закладені батьками та воєнним лихоліттям комплекси справляють потужний вплив на Юзин спосіб життя, не полишаючи свідомості старої жінки навіть у снах. Вона перестає вірити в безкорисливість людства. Так, Юзя не витрачається на продукти харчування навіть тоді, коли «пече шлунок, коли їсти хоче». У цьому випадку Юзя продовжує складати гроші на книжки та сидіти голодною, шкодуючи їх навіть на купівлю хліба. Автор пояснює мотивацію такого дивного й нелогічного вчинку героїні: «Знала, що ніхто на старість не подасть навіть горнятка води, то, думала, хоч грошей наскладає - може, тоді котре з братових дітей доглядить, але не задурно, бо тепер задурно нема нічого» [34].

Таким чином, переживання жінки стосовно збереження накопичених коштів перетворюються у своєрідну манію, комплекс, який робить її й без того нелегке життя по-справжньому пекельним випробуванням. Так, Юзі постійно здається, що її хтось переслідує, вона годинами сидить у порожній хаті, де немає нічого цінного, що могло б зацікавити потенційного крадія, й прислуховується, чи не залазить ніхто до неї: «Але що там красти? Гроші в

банку, а по хаті – сіра бідність. Ні телефона, ні телевізора. Хіба старий мамин килим на підлозі, що колись радував око візерунками, а тепер лежить, старий і блідий, як Юзька» [34]. Незважаючи на низку цілком логічних припущень, Юзя несамовито боїться бути пограбованою: «Але страх вечорами сковував усе тіло. Тряслася, ніби у пропасниці, поки засинала» [34].

Як уже зазначалося, навіть сни не стають для Юзі порятунком від повсякденних жахів. Так, наприклад, в одному зі снів їй уявлявся батько, який суворо дізнавався, «чи досипає вона солі в мішки, щоб було рівно на запас, чи пильнує за всім» [34]. Аналогічний суворий допит доньці влаштовує й покійна мати, дізнаючись, чи не розтринькані були Юзині гроші, чи наявний у неї прибуток. Юзя, своєю чергою, навіть не знає, із якими відсотками покладені на її книжку зароблені гроші, для неї головним є сам процес, а не його наслідки.

Єдиною розрадою в цих сновидіннях є поява в них Василька – покійного сина Юзі: «Василько ж навідувався, мов сонечко, сміявся і ляскав у долоньки. Який то був чудний сон!» [34]. Описана авторкою серія Юзиних снів, до речі, виглядає цілком символічною в контексті народних вірувань та забобонів, адже, за народними уявленнями, поява уві сні померлих родичів, які ведуть змістовний діалог, свідчить про близькість смерті старої людини, яка бачить такий сон, тобто фактично вони кличуть її за собою. Проте Юзя ні з ким ці сни не обговорює, побоюючись поголосу та насмішок.

Пікової позиції розчарування Юзі життям досягає серпневого вечора, коли вона труїть колорадських жуків на картоплі: «Чи то спека, чи жаль до самої себе розпекли голову жінки. Знову сни! Знову ломота в душі. Нікого не хотіла бачити і чути. У грудях давило, ніби хтось зібрав серце в кулак» [34]. Під час пообідньої дрімоти їй знову сниться покійний син. Прокинувшись, Юзя із жахом усвідомлює, що саме в цей день багато років тому сталося невідворотне – загинув Василько. Бездоганно вибудована та функційна структура пам'яті в зазначеному випадку дає збій – мати забуває про річницю

смерті власного сина. Усвідомлюючи, що життя остаточно втратило сенс, Юзя зважується випити отруту для жуків, вважаючи її порятунком на шляху до коханого сина: «Це порятунок! - гупали гарячі молоточки у скроні. – Це найкоротша дорога до мого маленького сина, до найбільшої моєї любові!» [34].

Таким чином, аналізуючи цей твір, можна зауважити, що пам'ять у ньому набуває рис психологічної патології. Вона підкорює собі все життя головної героїні, яка, з одного боку, не уявляє свого існування без приписів батьківського авторитету, а з іншого – будує все це існування навколо культу пам'яті рано померлого сина.

Збірка повістей «Захід сонця в Урожі» представляє собою добір сконденсованих мистецьких узагальнень оточуючої дійсності, де лаконічність сусідить із палким прагненням до осягнення болючих сторінок вітчизняної історії та максимальною емпатією стосовно усіх героїв цієї короткої прози. Зовнішня простота композиції творів збірки, поєднана з глибоким художнім змістом, споріднює твори зазначеної збірки з новелістикою Василя Стефаника, яку також відзначає уміння максимально лаконічними формами передати глибинні явища людської психіки, оприявлені через конкретні вчинки, які можуть характеризувати людину з того чи іншого боку, відкриваючи читачеві дорогу до емоційного співпереживання героям певного твору.

У такій показовій «непрофесійності», віддаленості Галини Пагутяк від проблем професійного українського письменства також полягає ще один контрапункт подібності з Василем Стефаником. Власне кажучи, для обох митців література стає шляхом своєрідної аутотерапії, коли письмо здатне лікувати від певних нервових потрясінь.

Збірка Галини Пагутяк становить собою своєрідний документ, що містить послідовні часові відрізки й охоплює перебіг далеко не однієї

людської долі. Втілення життєвих перипетій цих доль також виглядає подібним на таку собі аутотерапію за допомогою письма.

Невипадково Олена Кравчук називає цю книжку «зболеною» та припускає, що ці долі, або ж душі, знайшли спокій на її сторінках. Тут, безперечно, можна казати і про вимір лікування словом, який супроводжує ці тексти на всіх рівнях їхньої організації, і про природу людської пам'яті, в якій живуть спогади про людей, що давно відійшли в кращі світи, але світлі та не дуже спогади про них живуть у свідомості тих, хто з ними перетинався.

Незвичність цієї книги також пов'язана з її жанром. Збірка фактично є калейдоскопом, що містить одна за одною зміну картин, у яких відбувається знайомство читача з героїнями, яких тут переважна більшість, та героями, яких дещо менше, а також фіксація однієї чи двох подій або миттєвостей, що стосуються їхнього життя. Тексти Галини Пагутяк не є форматом роману чи навіть збірки повістей, а словесним відповідником картинної галереї, де експонуються численні знайомі сюжети.

Книга написана упевнено, без претензій на зірковість, але просто і добротно. Усі картини, зображені Галиною Пагутяк, своїм джерелом містять саме життя. Особливо помітним це стає, коли розглядаються діалоги чи внутрішні роздуми героїв при зустрічі з труднощами у побуті. Так, молодим учителькам доводиться позичати одна в одної копійки для того, аби сходити в лазню, а старшим людям – вистоювати принизливу чергу для того, аби отримати виплати, призначені для дітей війни.

Окремі сюжети Галини Пагутяк, проте, постають дуже знайомими та притаманними для різноманітних книг сучасної української літератури. Вони мають тісний зв'язок з українством та його кристалізацією в зображуваному письменницею часопросторі. Так, вони ще докладніше розкриваються на тлі образів антиподів – російськомовної нахабної дами у Львові, жорстоких російських загарбників, вояків УПА, що здійснюють пограбування поляків, а

потім виявляється їхній зв'язок із радянськими окупантами, упізнання мертвих повстанців.

Збірку складають три розділи та вісімдесят дев'ять новел, у яких подано опис правдивих історій, джерелом яких є дитинство самої авторки і які вона більше не може стримувати всередині себе. Вдалим доповненням до тексту письменниці постають ілюстрації Світлани Фесенко, що є чорно-білими, тобто витриманими у притаманній для експресіонізму колористичній схемі. Але вони не просто доповнюють книгу, вони її не перенасичують. До складу новел входять численні ліричні замальовки, колядки, співанки, вірші, що є глибоко народними за своїм духом, виражають його душу та серце.

Продовжуючи традиції Василя Стефаника, авторка запозичує у нього характерну для експресіоністичного стилю „параболічну методу вислову” (за стислою розповіддю приховується глибокий зміст). Розвиток фабули нерідко заступає хаотичне нагромадження сцен, подій, фрагментів розмов, які змінюються в нестримному калейдоскопічному русі. Особливої цінності набувають психологізація оточення і динамічні діалоги, які розкривають душевні стани людини на фоні швидкоплинних подій.

Розкриваючи психологію героїв у хвилини найвищого напруження, авторка найчастіше зосереджує увагу на кульмінаційному моменті. Це давало можливість найглибше розкрити душу людини.

У першому розділі «Білі полотна» міститься зображення дитячих радощів і турбот. Події цього розділу пов'язані з історією маленької Софійки, худенького дівча, що має великі сірі очі та любов до свого рідного села. Ця любов пояснюється тим, що в уявленні цієї дитини на світі більше немає місця, яке просякнуте таким запахом диких полуниць, всюди відсутні рожеві острівці материнки, зозулині черевички та дрібне дике косатиння.

Життя дівчинки тісно пов'язане з рідною домівкою та нетерплячим очікуванням зимових свят, що пов'язані з приходом до дітей Миколая,

різдвяними колядками, звучання яких лунає з кожної хати. Подібними настроями просякнуті образи малого Олесика та інших дітей з цього розділу.

В другому розділі – «Червона нитка» - спостерігаються настрої напруги та жалю, що викликає неминучу емпатію в читачів. Зміна світосприйняття пов'язана з різким контрастом та перенесенням до іншого часового простору. Твори цього розділу присвячені нелегкій долі переселенців, що стали вигнанцями на власній землі, їх позбавили оселі, вони пережили розлуку з ріднею та коханими.

Зазначений розділ містить змалювання болю матерів, які втратили своїх синів, що були ними випестувані, викохані, вимолені. Це не має аналогів з жодним іншим відчуттям, адже не існує у світі ваги, якою можна було б виміряти біль матерів.

У новелах розділу також міститься опис болю, який переживали селяни-господарі, у яких було забрано все, а самих їх вигнали на поля колгоспів. У оповіданнях розкрито проблему болю від утраченого кохання, якому не судилося стати виправданням у омріяних надіях дістати особистого щастя.

Мотив зради також наявний у текстах цього розділу. Зрада у творах обпікає серце та витрушує душу.

Болісні відчуття викликає швидке проминання молодості, якої наче й не бувало, а лишилися лише спогади. Болючими постають думки, порівняння з якими містить словосполучення «зранені птахи», які «повертаються в свідомість». У цьому плані стосовно розділу доречно вжити народне прислів'я про те, що життя прожити – не поле перейти. І дійсно, болю в оповіданнях розділу стільки, що для радісних усвідомлень майже не лишається місця.

Початок третього розділу «Божі квіти» становить розповідь щодо нелегкої долі, яку має хлопчик-сирота. Він стає жертвою збиткувань з боку

інших дітей, які зазвичай досить жорстоко поводять себе із тими, хто на них не схожий.

Ключовою відносно цієї життєвої історії, трансформованої у художній формі, постає мудрість бабусі Парані, яка розповідає дітям про неприпустимість образ одне одного таким чином, що слова її доходять просто до серця. Бабуся Параня зазначає, що всі діти є Божими квітами, а хлопчик-сирота Гринь – невинною квіткою, якій доля опалила, обпекла тендітні пелюстки, від чого вона відчуває жахливий біль. Мудра бабуся закликає дітей мати милосердя, адже воно дароване Богом і дозволяє світові лишатися гуманним. Така народна мудрість становить своєрідне філософське мотто всього розділу.

Твори цього розділу виконують доповнювальну функцію відносно творів із розділу попереднього. Деякі з них стосуються і сучасних нам подій. У новелах піднімаються вічні теми, пов'язані з людською добротою та ненавистю, вдячністю та зневагою, материнською радістю та сльозами, любов'ю та зрадою. Усі ці теми тісно пов'язані з життям, адже взяті з нього самого, не є повністю вигаданими.

Повісті, вміщені у збірці «Захід сонця в Урожі» апелюють до актуальних у всі часи тем гендерно-статевої нерівності та коду пам'яті у свідомості українців. Відтак, Г. Пагутяк цілком закономірно оперує експресіоністською поетикою, що дозволяє відтворити екзистенційну свідомість ліричного героя, крізь призму бачення якого відбувається оповідь у повістях зі збірки.

РОЗДІЛ 3. ОСОБЛИВОСТІ ВИВЧЕННЯ ЖАНРУ ПОВІСТІ В ЗАГАЛЬНООСВІТНІХ ЗАКЛАДАХ

3.1. Особливості вивчення повістей у програмному змісті з української літератури в загальноосвітніх закладах

Українська література вивчається у середній та старшій школі. Для аналізу ми взяли «Програму для загальноосвітніх навчальних закладів. 5-9 класи», складену колективом авторів: Р. Мовчан, К. Таранік-Ткачук, М. Бондар, О. Івасюк, С. Кочерга, Л. Кавун, О. Неживий, Н. Михайлова. Слід відзначити, що вивчення саме повісті у ній відводиться значне місце, оскільки у кожному класі учні знайомляться із новими творами цього жанру, окрім того, вивчають її особливості та різновиди. У 5 класі до програми входять такі твори: Г. Малик «Незвичайні пригоди Алі в країні Недоладії», З. Мензатюк «Таємниця козацької шаблі», М. Вінграновського «Сіроманець»; у 6 класі: В. Нестайка «Тореадори з Васюківки», Л. Ворониної «Таємне Товариство боягузів, або засіб від переляку № 9»; в 7 класі: І. Франка «Захар Беркут», А. Чайковського «За сестрою», Г. Тютюнника «Климко», М. Павленко «Русалонька із 7-В, або Прокляття роду Кулаківських», О. Гавроша «Неймовірні пригоди Івана Сили», М. Стемаха «Гуси-лебеді летять...»; у 8: М. Коцюбинського «Дорогою ціною», Н. Бічуї «Шпага Славка Беркути», Ю. Винничука «Місце для дракона», В. Чемериса «Вітька + Галя, або Повість про перше кохання»; у 9: Г. Квітка-Основ'яненка «Маруся», М. Гоголя «Тарас Бульба», Марка Вовчка «Інститутка».

Робоча програма з української літератури для 10–11 класів (рівень стандарту), таких авторів як: Р. Мовчан, С. Молочко, Д. Дроздовський, Л. Коваленко, А. Фасоля, В. Цимбалюк, містить твори І. Нечуй-Левицького «Кайдашева сім'я», М. Коцюбинського «Тіні забутих предків», О. Турянського «Поза межами болю», О. Довженка «Зачарована Десна»

До робочої програми з української літератури для 10–11 класів (профільний рівень) таких авторів, як Г. Усатенко та А. Фасоля, входять повісті І. Нечуй-Левицького «Кайдашева сім'я», М. Коцюбинського «Тіні забутих предків», **О. Кобилянської «Людина»**, В. Домонтовича «Дівчина з ведмедиком», О. Довженка «Зачарована Десна», О. Забужко «Казка про калинову сопілку».

Літературознавча концепція визначає зміст шкільного аналізу твору, але не замінює його. Мета шкільного аналізу не може бути зведена до адаптації наукового знання і пристосування його до рівня дитячого сприйняття, оскільки методика не є прикладним літературознавством. Літературознавчий аналіз виявляє проблематику твору, його місце в історико-культурному процесі, встановлює коло ідей і художніх шукань автора. Методика на основі вивчення читацького сприйняття з'ясовує:, який шар змісту необхідний і посильний учням певного віку; які основні шляхи засвоєння цього змісту [35].

Принципово шкільний розбір будується на основі виявлення і перетворення читацького сприйняття і доведення цього сприйняття до художньої логіки авторської думки.

Мета шкільного аналізу – створення читацької інтерпретації і співвіднесення її з науковим дослідженням тексту, коригування суб'єктивних уявлень учнів, збагачення сприйняття науковими знаннями, представленими літературознавцями. Завдання шкільного аналізу – практичне, читацьке освоєння художнього тексту. Читацьке сприйняття виявляється в шкільному розборі настільки ж важливою складовою частиною, як і літературний текст [35]. Перед учителем стоїть завдання творчої переробки змісту і прийомів аналізу, знаходження емоційної тональності і психологічної зверненості її до конкретного адресата. Таким чином, шкільний аналіз – це взаємодія художньої думки автора і читацького сприйняття школяра, що перетворюється в процесі вивчення літератури. Аналіз літературного твору

покликаний розвивати читацьке сприйняття, захоплювати, збагачувати новими знаннями.

Аналіз твору – найбільш відповідальний момент в роботі вчителя з класом. У завдання словесника входить подолання розриву між сприйняттям тексту і його аналізом, у зміст якого, як зазначив Є. Пасічник, входять: загальний зміст твору, його ідейна спрямованість; система образів, мовностилістичні засоби[35]. У кожному конкретному випадку школяр сприймає більш усвідомлено один з названих компонентів.

Методика шкільного аналізу прози в значній мірі спирається на своєрідність роду і жанру. У центрі уваги учня і вчителя при вивченні прозового твору виявляться мотив, ідея, поетикальні особливості, стиль, образ ліричного героя, автора. В кожному окремому випадку важливо знайти домінанту аналізу з урахуванням особливостей художнього твору, віку учнів, педагогічних завдань уроку. В основі шкільного аналізу знаходиться літературознавча концепція, більш складна, ніж початкові уявлення школярів про твір. Літературознавче трактування діалектичне за своєю суттю; воно змінюється в часі, і вчителю кожен раз доводиться перебудовуватися, шукати нові домінанти аналізу. В ході роботи над прозою необхідно кожен компонент тексту співвідносити із загальною проблематикою, щоб подолати роздрібненість читацького сприйняття; аналіз рекомендується поєднувати з синтезом; не рекомендується ставити перед учнями свідомо нерозв'язні завдання.

Підвищення читацької культури учнів, поглиблення їх безпосереднього сприйняття, необхідність свідомого ставлення до науки про літературу, до шкільного аналізу вимагають від педагога нових пошуків варіантів змісту, завдань, форм і методів проведення уроків і позакласних занять. У проведенні аналізу на перший план висувається вміле керівництво діяльністю учнів, узагальнення результатів творчих самостійних робіт,

постановка проблемних питань, які допомагають виділити в навчальному матеріалі головне, істотне.

Метод (від грец. Μέθοδος – шлях дослідження або пізнання) – систематизована сукупність кроків, дій, які необхідно зробити, щоб вирішити певну задачу або досягти певної мети. Кожна сфера людської діяльності має свої специфічні методи. У методиці літератури існує кілька підходів до вирішення проблеми методів. С. Пасічник виділяв методи за джерелом знань: лекція вчителя; бесіда з питань; самостійна робота школярів з літературним матеріалом і критичними роботами [53].

Вибір методів залежить від конкретних обставин і умов розвитку навчально-виховного процесу. С. Пультер розглядає прийом як вид діяльності, в ході якої відбувається емоційний і понятійне освоєння художнього твору [39]. Методика викладання літератури, використовуючи в шкільному аналізі прийоми осягнення авторської позиції, спирається на досягнення літературознавства, але трансформує способи наукового тлумачення художніх текстів. Прийоми, які покликані сприяти розумінню авторської позиції: вивчення творчої історії створення твору; аналіз композиції; аналіз стилю; зіставлення творів одного автора; зіставлення творів різних авторів або їх фрагментів. звернення до творчої історії створення твору: зіставлення тексту і його реального підґрунтя. Наприклад, при вивченні повісті Панаса Мирного «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» доцільно познайомити учнів з історією розбійника Василя Гнидки, що лягла в основу повісті. Зіставлення різних редакцій тексту, окремих його фрагментів. Звернення до історичних подій (повість І. Нечуя-Левицького «Князь Єремія Вишневецький»). Аналіз композиції передбачає звернення до окремих епізодів, деталей твору, формує його структуру. До осмислення композиції твору в школі підводять такі роботи над текстом, як стислий переказ, складання плану.

Аналіз стилю передбачає виявлення ролі художніх засобів, образотворчих прийомів, властивих тому чи іншому письменникові і характеризують його творчу лабораторію. Це може бути як звернення до окремих епізодів, так і аналіз цілого твору на уроках в старших класах.

Зіставлення творів одного автора. Мета цього прийому – відкрити загальні основи світогляду автора, побачити еволюцію теми, мотиву, зміна художніх поглядів письменника.

Зіставлення творів (фрагментів) різних авторів. Мета цього прийому – підкреслити спільність колізій, художніх ситуацій або їх відмінність. Порівняльний аналіз сприяє розширенню культурного кругозору, дає можливість побачити явища художньої літератури в їх розвитку, взаємозв'язку, цілісності, виховує культуру читання [10]. Зіставлення літературних героїв, порівняння жанрових, емоційних лейтмотивів поетичних текстів допомагає учням простежити логіку історико-літературного процесу, осмислити авторську позицію. Аналізуючи повість Панаса Мирного «Хіба ревуть воли, як ясла повні?», доцільно звернутися до повісті І. Нечуя-Левицького «Микола Джеря» і знайти спільне та відмінне в осмисленні соціальної невлаштованості індивідуума та проблеми незнаходження людиною себе у світі.

Переказ – виклад своїми словами змісту тексту або його фрагментів. Види переказу: логічний переказ; мета – побачити внутрішній зв'язок фактів, подій. Вибірковий переказ. Мета – висловити своє ставлення до прочитаного (Що схвилювало в творі? Які епізоди здалися найбільш напруженими, драматичними? Які епізоди здалися найбільш смішними, а які – страшними? Та ін.)

Творчий переказ зі зміною особи оповідача. Мета – розвиток творчої уяви, розвиток мовлення учнів. Розкажіть від імені Ягора Катратого про його життя з Єлькою. Підготуйте переказ про життя Чіпки в Пісках від імені Грицька. Про що думав Андрюша, дивлячись на те, як чекіст готується до

страти власної матері?Творчий переказ передбачає домислювання, яке мало б перетворитися на фантазування. У творчому переказі учням необхідно керуватися логікою розвитку сюжету і залишатися в рамках проблематики твору.

Інсценування – це створення учнями акторських або постановочних інтерпретацій літературного твору незалежно від його родової приналежності.Завдання інсценування:інсценування спонукає учнів до творчого осмислення літературних образів;активізує читацьке сприйняття;загострює увагу до художнього тексту.Цей прийом вимагає для свого здійснення цілого комплексу «допоміжних» дій: усне словесне малювання, читання за ролями, творчий переказ, мізансценування, – фіксують увагу учнів на художніх деталях, особливостях композиції. Завершення сценічних інтерпретацій відображають рівень образного узагальнення.Можуть бути сформульовані такі методичні поради: завдання повинні бути посильними для учнів;учні повинні бути підготовлені до виконання завдання з інсценування;прийом інсценування доцільно використовувати на заключних заняттях.Таким чином, процес аналізу повісті як жанру прози в старшій школі постає багатогранним і різноаспектним явищем, покликаним звернути увагу учнів на особливості художньої організації творів, сформувати навички й уміння їх фахового розгляду.

Аналізуючи епічний твір, необхідно врахування того, до якої вікової групи належать учні, а також якими пізнавальними можливостями вони наділені. Якщо для початкового та другого етапів освіти літературного спрямування характерним постає опанування учнями фабулою, відпрацювання умінь її пов'язування із сюжетом, осягнення позасюжетних елементів, засвоєння тематичних понять, осягнення художньої образності, здійснення характеристик осіб, що діють у тому чи іншому творі, то при переході до завершального етапу здійснюється опанування учнями школи теоретико-літературними відомостями, що є більш складними,

вдосконалення навичок, пов'язаних із систематизацією та узагальненням знань, що були здобуті раніше. Послугування такою поетапністю інспіроване особливостями вікової психології учнів, наявними в них інтелектуальними можливостями, та їх урахуванням із боку педагога.

Розгортання художнього світу літературних явищ крізь призму часопросторових вимірів, представлене динамічними та водночас усталеними компонентами, взаємне перехрещення яких призводить до утворення викінченої мистецької цілості. Провідним з-поміж показників, визначальних при оперуванні художньою вартістю того чи іншого твору, приналежного до певних родових груп (епос, лірика чи драма), постає органічність поєднання між глибоким змістом та досконалою формою образності. Саме наявність подібної гармонії інспірує позитивне реагування читача, представлене насолодою, естетичним ураженням.

Повсякденна робота вчителів-словесників має бути спрямована на те, аби забезпечувати поступовий розвиток в учнів їхніх естетичних ідеалів та дійсних оцінок. Наявність діалогу між читачем та письменником постає можливою лише за умови віднайдення першим у творі цікавих, хвилюючих для нього аспектів. Результатом уроку української літератури для учня має стати усвідомлення закономірності сприяння досконалості форми змістовному увиразненню, а також позитивний вплив ідейно повноцінної змістовності стосовно активізації художніх якостей форми. Школярі мають запам'ятати, що втрата змістового цілого призводить до втрати сенсу образними засобами, а опущення значущості суто виражальних мовних елементів робить неможливим повноцінне усвідомлення ідей, проблем та пафосу художнього епічного твору, в тому числі й повісті.

3.2. Представленість жанру повісті в підручниках та посібниках із української літератури для загальноосвітніх закладах

«Розгляд твору кожного автора зокрема має на меті встановлення особливостей вживання частин мови в різнотематичних творах, і встановити ймовірні закономірності такого вживання»[28].

Дослідження авторського стилю займає одне з головних місць в сучасному мовознавстві. Мовностилістичну категорію стилю автора як стильового центру окремого художнього твору і творчості письменника в цілому вперше розробив і запровадив у свої роботи В.В. Виноградов. На думку вченого, образ автора – це така сила, що зв'язує цільну словесно-художню систему за допомогою комбінації всіх стильових засобів. У цій системі образ автора виступає внутрішнім стрижнем, центром стилістичної системи твору [18]. Виділившись з лінгвістичних праць ученого, цей термін з успіхом почав функціонувати в літературознавстві, естетиці.

Повне і глибинне проникнення в стиль автора природно забезпечує комплекс комунікативних підсистем, спрямованих на вираз авторської ідеї. Такий комплекс і являє ґрунт мовної структури авторського стилю, яка розглядається як естетична діяльність, реалізована через текст, який в той же час пов'язує дійсність, автора і читача.«При такому аналізі тексту авторська стилістика тісно пов'язана зі стилістикою декодування, стилістикою сприйняття. Врахування цієї особливості дозволяє визначити функціональне навантаження художнього слова, яке ґрунтується на умовах і принципах його використання художником і сприйняття читачем»[23].

Специфіка індивідуального стилю автора полягає в наступних елементах: спосіб розповіді; засоби організації викладу змістовно-актуального матеріалу; відношення між автором і читачем; своєрідний відбір мовних засобів усіх рівнів. До стилістичних особливостей художніх творів можна віднести використання таких стилістичних засобів як метафори, порівняння, гіперболи і епітети. Метафора – мовний зворот – вживання слів і

виразів в переносному сенсі на основі аналогії, схожості, порівняння [6]. Порівняння як стилістичний прийом – це зіставлення двох предметів, що належать різним класам, з метою посилення якійсь риси одного з них [6]. Гіпербола – це стилістичний прийом, заснований на особливому характері якісного і кількісного перебільшення великої / малої міри ознаки якого-небудь об'єкта на рівні слова, словосполучення, складного синтаксичного цілого, пропозиції, тексту, метою якого є посилення виразності, модифікує градосему і реалізує категорію градуально [6]. Епітет – це не просто ознака предмета, а образна характеристика якого-небудь особи, явища, предмета зазвичай за допомогою виразного метафоричного прикметника [6].

Важливо звернути увагу на той факт, що художній текст цілком може й не бути насиченим численними метафоричними словами та виразами, які самі собою утворюють експресивне або стилістичне забарвлення. Попри це, мова такого твору цілком може бути образною, оскільки вона сприятиме зображенню та інспіруватиме виникнення переживань. Фахівець у галузі стилістики П. С. Дудик відзначає, що при дослідженні художнього мовлення об'єктом першочергової уваги повинен ставати стиль твору, вивчення якого має відповідати загальним вимогам до студіювання стильових домінант зазначеного тексту. Тут ідеться про вивчення мови як важливої складової частини формального аспекту художнього твору.

Окрім того, дослідник повинен звернути увагу й на установлення засобів, за допомогою яких різними елементами мови набуваються характеристики, пов'язані з образністю та експресивністю, завдяки яким отримується можливість вираження художнього змісту. Також слід зауважити необхідність поглибленого вивчення закономірностей використання письменником виразних засобів мови під час словесного оформлення художніх образів.

У «Літературознавчому словнику-довіднику» наголошено на тому, що фігури мови виходять за межі синтаксичної норми, оскільки, це «незвичні

синтаксичні звороти, що порушують мовні норми, вживаються задля оздобу мовлення. Стилiстичнi фiгури досить поширенi в поезiї, покликанi не лише iндивiдуалiзувати мовлення автора, а й збагатити його емоцiйними нюансами, увиразнити художнє зображення» [23]. Проте, зауважимо, ними послуговуються не тiльки в художньому мовленнi, а й у розмовно-побутовому та публiцистичному. П. С. Дудик звернув увагу на те, що фiгури – це термiн риторики i стилiстики, яким позначають рiзні мовні звороти, що надають висловлюванню стилiстичної значимостi, образностi та виразностi, змiнюють його емоцiйне забарвлення [14]. На оригiнальнiсть побудови фiгур вказувала З. Й. Куньч, яка зауважила: стилiстичнi фiгури – це особливi побудови, що вiдхиляються вiд звичайного синтаксичного типу й надають оригiнальної форми образному вираженню думок i почувань людини [20].

В усiх визначеннях фiгури домiнують такi ознаки: по-перше, це певна форма, в якiй виражена думка, по-друге, це свiдоме вiдхилення в думцi або висловленнi вiд звичайної i простої форми. Суть свiдомого вiдхилення, яке ще вiдзначив Квiнтилiан, полягає, очевидно, в тому, що на денотативний змiст мовних одиниць накладаються ще елементи виразностi, якi виникли в результатi операцiй тотожностi, схожостi, сумiжностi, контрасту i якi є тим образним субелементом, що дає «прирощення» значення.

Ще однією важливою особливістю художнього тексту є те, що в ньому можуть інтегруватися мовні засоби всіх стилів літературної мови, трансформованих з метою вирішення естетичних задач. У тексті художнього твору може бути використана наукова термінологія і ділові мовні звороти, публіцистичні та розмовні елементи – необмежене число одиниць різних рівнів мовної системи різної стильової приналежності, якщо вони естетично мотивовані змістом і стилем художнього тексту.

У художньому тексті життєвий матеріал перетворюється в свого роду «маленький всесвіт», побачений очима даного автора, що обумовлює присутність за зображеними картинами підтекстного, інтерпретаційного

функціонального плану. У художньому тексті не просто, як і в інших мовних одиницях, спостерігається єдність форми і змісту: оскільки художній текст будується на використанні образно-асоціативних якостей мови, в ньому «форма сама по собі змістовна, вона виняткова і оригінальна, в ній сутність художності, так як обрана автором «форма подібності життя» служить матеріалом для вираження іншого змісту ...» [3].

Евристичний метод широко реалізується на уроці української літератури в формі евристичних завдань і питань. Але, як нам здається, диференціювати їх від завдань та питань дослідницького характеру важко чи часом неможливо. Така інтерференція обумовлена відсутністю у методиці конкретних евристичних алгоритмів, але це, своєю чергою, веде до зведення евристичних завдань або до репродукції, або дослідження [1]. Водночас, затребуваність евристичного методу може бути продиктована природою літератури як навчального предмета. У навчальному просторі уроку літератури унікально поєднуються логічне та творче, художнє начало.

Біографія письменника, моральні проблеми твору, теоретико-літературні поняття – область аналітична, логічна. Авторська позиція, ідея тексту, підтекст – концепт художній, творчий, якщо говорити про читацьке вживання в текст та його інтерпретацію. Поєднати ці основи – одне із завдань літератури як навчального предмета. У сучасній методиці обстоюється принцип викладання літератури як мистецтва слова. Разом з цим на рівень шкільної методики спускається багато університетських курсів історії та теорії літератури [3].

У наші дні великий пласт теорії та історії літератури в шкільному курсі становить факт, що відбувся. Майже на кожному уроці літератури ми поєднуємо теорію, історію літератури та власне аналіз тексту. Таке тісне злиття художнього та аналітичного, логічного початку потребує адекватного методу навчання. Як нам видається, евристичний метод як метод частково-пошуковий виконує завдання методологічного поєднання аналітичного та

творчого начал на уроці літератури. Власне, таке поєднання на уроці літератури стає типовою, частотною навчальною ситуацією, в якій евристичний метод – оптимальний чи єдиний шлях вирішення навчальної задачі.

Розглядаючи можливості евристики на уроках літератури, необхідно представляти традицію застосування продуктивних методів, щоб зрозуміти причини взаємного заміщення та інтерференції, що зустрічається в практиці. Вчитель висуває ту чи іншу проблему для самостійного дослідження, знаючи її результат, хід рішення та ті риси творчої діяльності, які потрібно виявити у ході рішення [5]. Проблемна ситуація у практиці викладання є паралельною з уроками, де основною виявляється репродуктивна діяльність учнів. У цьому сусідстві немає антагонізму. Творча діяльність можлива лише з урахуванням широких знань. Основний висновок є таким – проблемне навчання спирається на репродуктивну діяльність і потребує від учнів безперервного розвитку. Саме цю нішу – опори на репродуктивну діяльність та прагнення до навчального дослідження, виконує метод евристичний. Тут слід підкреслити, що наше розуміння евристичного методу на уроці літератури спирається на ширшу теоретичну основу, ніж наявність причинно-наслідкових зв'язків.

Стартова ситуація включення евристичних методів і кінцевий інтелектуальний продукт, досягнутий в результаті його (методу) застосування, повинні мати ширші загальні простори, що включають не лише причинно-наслідкову залежність, але й можливість порівняння, абстрагування, класифікації, синтезу, аналізу. Іншими словами, у них має бути більше підстав для порівняння та зіставлення, вони повинні корелювати у ширшому, не лише причинно-наслідковому аспекті [9].

Як було зазначено, теорія використання евристичного методу на уроці літератури, на відміну від дослідження та проблемного навчання, значно скромніша. Традиційний зміст евристичного методу – це «поступова підготовка учнів до самостійної постановки та вирішення питання» [2]. І ця

точка зору, на нашу думку, знову знижує ранг евристичного методу до рівня тренінгу перед методом дослідницьким.

Так, на практиці евристичний метод, що лежить «на середині шляху» від репродукції до творчості і займає ключове положення щодо частотності використання на уроці, далі визначення «частково-пошуковий» просунувся не набагато. Разом про те, очевидно є дидактична обумовленість застосування цього методу. На наш погляд, вона складається з таких характеристик: доступність для переважної частини учнів, у той час як проблемні та дослідницькі методи – це апеляція швидше до найбільш підготовленої частини шкільної аудиторії; відповідність, «сензитивність» евристичного методу віковим характеристикам учнів основної школи, в яких «діяльність учня полягає в активній участі в евристичних бесідах, у оволодінні прийомами аналізу навчального матеріалу з метою встановлення проблеми та знаходження шляхів її вирішення» [9]; органічна частотність використання евристичного методу у процесі «від незнання до знання»; простота використання евристичних процедур у конкретних методиках: відкриті питання, наведення рішення, скорочення варіантів знаходження шляхів вирішення; приналежність евристики до константних властивостей отримання нових знань, отже, і знань навчальних.

Проте, евристичні методи традиційна школа застосовувала і застосовує набагато рідше, ніж методи, у яких активний переважно вчитель. Причин такого пониження значимості евристичних методів можна перераховувати безліч, серед яких головними, на наш погляд, є: застосування евристичних методів пов'язане з досить значними витратами вчителем зусиль та часу на підготовку та проведення уроку; учні та вчитель не володіють необхідними евристичними та логічними прийомами, не освоїли повною мірою культуру інтелектуального діалогічного спілкування; вчителю важко прогнозувати педагогічну результативність конкретного уроку із застосуванням евристичних методів; на уроці із застосуванням евристичних методів від

вчителя вимагається вирішувати без попередньої підготовки багато несподіваних педагогічних ситуацій і навіть колізій, оскільки в процесі попереднього планування уроку практично неможливо передбачити абсолютно всі педагогічні ситуації і навіть колізії, що виникають на уроці [7].

Знаючи перераховані «небезпеки», необхідно з'ясувати, на яких етапах розумової діяльності учнів, зумовлених конкретним змістом уроку, евристичний метод сприятиме отриманню якісних літературних знань. Чинна непередбачуваність евристики на уроці може стати більш прорахованою, якщо евристичні процедури, відомі в дидактиці, знайдуть практичну реалізацію в методиці викладання літератури; точно визначити типові навчальні ситуації, де «зустрічаються» логічні та творчі мотиви уроку літератури.

Дослідження педагогічного феномену передбачає взаємодію та взаємозалежність кількох фундаментальних наукових підходів до вивчення проблеми: системного, що дає можливість розглянути його з позицій цілісності, взаємозбагачення і взаємозумовленості структурних складових і функцій; аксіологічного – оцінити значення й місце кожної складової системи з урахуванням ціннісних орієнтирів відповідних етапів суспільного розвитку; полісуб'єктного – розглядати позиції вчителя і учня в історичній ретроспективі та процесі навчання даного предмета; культурологічного – зіставити розвиток цього феномену з соціокультурним контекстом різних етапів суспільного розвитку.

Отже, систему навчання школярів аналізу та розгляду повістей можна розглядати як спеціально організований, цілеспрямований, динамічний, інноваційний, адаптований до реальних умов сучасного розвитку шкільної літературної освіти процес, який дає можливість суттєво підвищити результати і компетентність учнів і загалом освіти. Використання евристичного методу, своєю чергою, дозволяє вчителю побудувати урок із вивчення повісті таким чином, що учнями протягом усього його перебігу

здійснюється постійний пошук відповідей на запитання, що дозволяють якомога глибше визначити найпроблемніші точки літературного твору.

ВИСНОВКИ

Загалом сучасна українська проза позначена як структуризаційними процесами всередині жанрів, так і схильністю до деформації жанрових форм. Сучасним українським прозаїкам ідеться, насамперед, не про наявність подієвості, вони прагнуть передати всю біологічну, когнітивну та психологічну гаму життєвих відчуттів.

У творах письменників незалежної України вказано різні проблемимолодогопокоління:проблемисвітоглядної ідеологічноїспільності,самоусвідомлення,самореалізаціїупросторійчасі, визначеннямісіїпоетавсуспільстві,пошуківБога,осягненнярізнихаспектів любові та ін., що робить їх твори гостроактуальними. Адже перелічені питання проєктуютьсямитцяминаконкретніповсякденнівиміриіснуванняпересічної людини новітньої доби

Зазначене проблемне поле пов'язане із питаннями, інспірованими світоглядною та ідеологічною спільністю, самоусвідомленням, часопросторовою самореалізацією, визначенням мистецької місії в соціумі, богошукацтвом, різними аспектами любові тощо. Обраний мотивний комплекс надає цим творам ознак, що реалізують гостру актуальність, оскільки відбувається проєктування зауважених питань стосовно конкретних повсякденних буттєвих вимірів, із якими стикається кожен наш сучасник протягом свого існування.

Провідні рушії повістей зі збірки Я. Мельника «Телефонуй мені, говори зі мною», представлені, зокрема, ідеєю, парадоксом, філософемою, що не є характерним навіть для сучасного етапу розвитку української літератури, що

досі відрізняється надміром ліричної складової. Концептуальне ціле повістей Я. Мельника є зразком перетворення інтелектуального поруху на філософічний, проте водночас не обтяжений порожніми розумуваннями мікросвіт.

Завдяки цьому вмінню тексти зі збірки Я. Мельника «Телефонуй мені, говори зі мною», є художньою прозою, а не філософськими трактатами. Письменник уміло оперує містицизмом, філософуванням, детективністю, еротикою, поєднуючи їх у межах власної прозової збірки та утворюючи підґрунтя до справжнього авторсько-читацького катарсису.

Зображуване Мельником життя не сповнене вибуховими пристрастями, містичними жахами, зумисною втаємниченістю. Життя його героїв зовні характеризується повсякденністю, проте такий вимір насправді не є профанним або побутовим, а постає по-справжньому екзистенційними. Цим інспірована наявність у персонажів книги повістей Я. Мельника постійного, усвідомленого чи несвідомого відчуття себе на маргінесах між двома реальностями – «цією» та «іншою».

Збірка повістей Галини Пагутяк «Захід сонця в Урожі» становить правдиве дзеркало подій ХХ століття очима одного покоління. Спогади, сучасність та спроби зазирнути в майбутнє сполучені в особі оповідача, який намагається не стільки подати картину життя максимально об'єктивно, скільки змусити реципієнта розділити з ним його індивідуальне сприйняття описуваних життєвих колізій. Повісті збірки «Захід сонця в Урожі» актуалізують вічні теми, пов'язані з людською добротою та ненавистю, вдячністю та зневагою, материнською радістю та сльозами, любов'ю та зрадою.

Повісті, вміщені у збірці «Захід сонця в Урожі» апелюють до актуальних у всі часи тем гендерно-статевої нерівності та коду пам'яті у свідомості українців. Відтак, Г. Пагутяк цілком закономірно оперує експресіоністською поетикою, що дозволяє відтворити екзистенційну

свідомість ліричного героя, крізь призму бачення якого відбувається оповідь у повістях зі збірки.

Процес аналізу повісті як жанру прози на уроках української літератури постає багатогранним і різноаспектним явищем, покликаним звернути увагу учнів на особливості художньої організації творів, сформувати навички й уміння їх фахового розгляду. Мета шкільного аналізу – створення читацької інтерпретації і співвіднесення її з науковим дослідженням тексту, коригування суб'єктивних уявлень учнів, збагачення сприйняття науковими знаннями, представленими літературознавцями. Принципово шкільний розбір будується на основі виявлення і перетворення читацького сприйняття і доведення цього сприйняття до художньої логіки авторської думки.

Перспективи дослідження ми вбачаємо у подальшому детальнішому аналізі творчості вищезгаданих письменників, збільшення їхнього творчого доробку і змоги дослідження новонаписаних творів у майбутньому.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Антологія "Україна – Європа" / упорядкув. та вступ ст. О. В. Красовицького ; худож.-оформлювач Л. П. Вировець. Харків : Бібколектор, 2015. - 373 с. - (Українська книга).
2. Бекетова О.В. Структурно-семантичні та функціональні особливості фігур повтору в аргументативних текстах. *Вісник КДЛУ. Серія «Філологія»*. Вип.5. Проблеми семантики слова, речення та тексту. Київ : КДЛУ, 1997. С. 3-12.
3. Бекетова О.В. Фігури повтору та організаційні форми аргументації в текстах публічної мови. *Мовознавство*. 1997. № 4-5. С. 34–37.
4. Белінська В. Є. Вербальна репрезентація кінематографічності в поезії А. Кичинського. *Східнослов'янська філологія*. Вип. 31. Бахмут, 2019. С. 13–24.
5. Белінська В. Є. Мовний стиль поезії А. Кичинського: традиційні та індивідуальні риси. *Вісник МДУ. Серія: Філологія*. Вип. 21. Маріуполь, 2019. С. 9–15.
6. Белінська В. Є. Вербальні репрезентації явищ природи в поезії П. Перебийноса та А. Кичинського: конотаційні вияви. *Наукові записки. Серія: Філологічні науки*. Вип. 187. Кропивницький, 2020. С. 521–527.
7. Богацький П. Мала літературна енциклопедія. Сідней, 2002. 244 с.
8. Бокшань Г. І., Бокшань А. І. Мовностилістичні засоби вираження аксіологічних доміант у філософській ліриці Анатолія Кичинського. URL : <https://ukrsense.dp.ua> › USENSE › article › view (дата звернення : 21.10.2022)
9. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство: підручник. . Київ : Києво-Могилянська акамедія, 2008. 432 с.
10. Вайштайн У. Взаємовисвітлення літератури та музики: сфера компаративістики? *Сучасна літературна компаративістика: стратегії і*

методи. Антологія / За заг. ред. Дмитра Наливайка. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. С. 391-410.

11. Власова, О. І. Педагогічна психологія : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. Київ : Либідь, 2005. 398 с. : іл., табл.

12. Ганич Д. І. Словник лінгвістичних термінів. Київ : Вища школа, 1985. 360 с.

13. Генералюк Л. Взаємодія літератури і мистецтва. Начерк теорії словесно-візуальних інтеракцій. *Studia methodologica*. Тернопіль, 2009. Вип. 29. С. 81–89.

14. Генералюк Л. Парадокси трактування екфразису. *Studia iSzkice Slawistyczne*. Opole: Wyd-wo Uniwersytetu Opolskiego, 2016. (Seria «Studia i Szkice Slawistyczne»: 13).S. 213-222.

15. Голобородько Я. Ю. Фольклорність. «Прокласичність». Модерність. Ліричні фрейми Анатолія Кичинського. *Кур'єр Кривбасу*. 2010. Листопад-грудень. С. 403–411.

16. Дудик П.С. Стилїстика української мови: навч. посіб. Київ : ВЦ «Академія», 2005. 368 с.

17. Екфразис. Вербальні образи мистецтва / Т. Бовсунівська, Р. Бобрик, О. Виноградов [та ін.]; за ред. Т.В. Бовсунівської; пер. з пол. та рос. Малішевська І., Литовченко Д., Бовсунівська Т. Київ : Київ. ун-т, 2013. 237 с.

18. Жодані І.М. Емма Андїєвська і Віра Вовк: тексти в контексті інтерсемїотики: монографія. Київ : ВДК «Університет «Україна», 2007. 116 с.

19. Єрмоленко С.Я. Нариси з української словесності: стилїстика та культура мови. Київ : Довіра, 1999. 432 с.

20. Єрмоленко С.Я. Українська мова: короткий тлумачний словник лінгвістичних термінів. Київ : Либідь, 2001. 224 с.

21. Кичинський А. Сотворіння цвіту. Поезія, проза. Київ : Український прїоритет, 2020. 264 с.

22. Кузьмінський, А. І. Педагогіка вищої школи : навч. посіб. / А. І. Кузьмінський. 2-е вид., стер. Київ : Знання, 2011. 486 с.
23. Куньч З.Й. Найдавніші класифікації стилістичних засобів мовлення в українській науці. *Вісник нац. ун-ту «Львівська політехніка». Серія «Проблеми української термінології»*. 2010. № 675. С. 136–138.
24. Куньч З.Й. Українська риторична термінологія: історія і сучасність: Монографія. Львів: Вид-во НУ «Львівська політехніка», 2006. 216 с.
25. Література на полі медій: зб. наук. праць / за ред. Т. Гундорової та Г. Сиваченко. Київ : Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка, 2018. 633 с.
26. Літературознавчий словник-довідник. Київ : ВЦ «Академія», 2006. 752 с.
27. Макфарлейн Б. Від роману до фільму. Одеса, 1996. С. 16-20.
28. Маценка С. Метамистецтво: словник досвід у термінотворення на межі літератури й музики. Львів : Апріорі, 2017. 120 с.
29. Маценка С. Партитура роману: монографія. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2014. 526 с.
30. Мацяк О. М. Синтез мистецтв у прозі Ольги Кобилянської: проблема самототожності письменниці: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд.. філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література». Львів, 2006. 21 с
31. Мельник Я. Телефонуй мені, говори зі мною: Оповідання, повісті, роман. Київ : Темпора, 2012. 345 с.
32. III Міжнародна науково-практична конференція "Людина, суспільство, політика: актуальні виклики сучасності" : 12–13 лют. 2016 р. / [за заг. ред. Д. В. Яковлева]. Одеса : Нац. ун-т "Одес. юрид. акад.", 2016. 183 с.
33. Моклиця М. І. Міф як альтернативна реальність в літературі ХХ ст. *Українська мова та література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах*. 2001. № 1. С. 12 – 19.

34. Моклиця М. Від синкретизму до сецесії: філософські аспекти синтезу мистецтв. *Волинь філологічна: текст і контекст. Явище синтезу мистецтв в українській літературі*: зб. наук. пр. Луцьк: РВВ «Вежа» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2008. Вип. 5. С. 70–75.

35. Мочернюк Н. Поза контекстом: Інтермедіальні стратегії літературної творчості українських письменників-художників міжвоєнтя: монографія. Львів: Вид-во Львівської політехніки, 2018. 392 с.

36. Наєнко М. Фрагмент високого модернізму: «Замість сонетів іоктав». *Вісник Львівського університету*. Львів : Вид-во ЛНУ, 2008. Вип.44, ч.ІІ.С. 254–258.

37. Наєнко М. Інтермедіальність як методологія. *Філологічні семінари*. Київ, 2016. Вип. 19: Інтермедіальність: теорія і практика. С. 6–15.

38. Омеляненко, В. Л. Педагогіка: завдання і ситуації : практикум / В. Л. Омеляненко, А. І. Кузьмінський, Л. П. Вовк. Вид. 2-е, випр. Київ :Знання-Прес, 2006. 423 с.

39. Пагутяк Г. Захід сонця в Урожі. Львів: ЛА «Піраміда», 2003. 356 с

40. Пасічник Є. А. Методика викладання української літератури в середніх навчальних закладах : Навч.посібник для вузів. Київ: Ленвіт, 2000 . 384 с.

41. Поліщук Я. О. Міфологічний горизонт українського модернізму : Монографія. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2002. 392 с.

42. Поплавська Л. М. Творчість Анатолія Кичинського – поета Херсонщини. *Вивчаємо українську мову та літературу*. № 3 (511), січень 2018 року. 40 с. С. 33–36.

43. Просалова В. Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури. Монографія. Вінниця: ДонНУ, 2014. 154 с.

44. Психологія спілкування : навч. посіб. / [Л. О. Савенкова та ін. ; за заг. ред. Савенкової]; М-во освіти і науки України, ДВНЗ "Київ. нац. екон. ун-т ім. В. Гетьмана". Київ : КНЕУ, 2015. 309 с.

45. Пультер С., Лісовський А. Методика викладання української літератури. Тернопіль, 2004. 280 с.
46. Пушак Ю. Література і кіно: (не)залежність мистецтв? Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2011. С. 49-58.
47. Рисак О. Мелодії і барви слова: Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ століття. Луцьк: Надстир'я, 1996. 97 с.
48. Ружицький В. А., Шульга О. Т. Розвиток творчого потенціалу майбутнього вчителя образотворчого мистецтва: метод. рек. для студ. спеціальності «Образотворче мистецтво» та вчителів загальноосвіт. навч. закл. різного типу: навч. – метод. посіб. Біла Церква : КОІПОПК, 2010. 92 с.
49. Силантьєва В. І. Художнє мислення перехідного часу (література і живопис): А. Чехов, І. Левітан, В. Серов, К.Коровін. Одеса: Астропринт, 2000. 352 с.
50. Ситченко А. Методика навчання української літератури в загальноосвітніх закладах. К. : Ленвіт, 2011. 291 с.
51. Талалай Л. Срібна голка і нить золота: поезія А. Кичинського. *Кур'єр Кривбасу*. 2011. № 252–273. С. 376–383
52. Токмань Г. Методика викладання української літератури в старшій школі: екзистенціально-діалогічна концепція. Київ : Міленіум, 2002. 320 с.
53. Токмань Г. Методика викладання української літератури. Київ : Ленвіт, 2013. 320 с.
54. Топоров В.Н. Міф, Ритуал. Символ. Дослідження в області міфопоетики. Київ : Міленіум, 2002. 262 с.
55. Туркот Т. І. Педагогіка вищої школи: навч. посіб. Київ: Кондор, 2011. 668 с.
56. Україна неповторна : фотоальбом / авт. вступ. статті М. Попович ; фотограф: Ю. Бусленко, Б. Вальоніте ; фотографія О. Жарій [та ін.]. Харків : Фактор-Друк, 2015. 111 с.

57. Українська ідентичність і мовне питання в Російській імперії: спроба державного регулювання : (1847–1914) : зб. док. і матеріалів / Ін-т історії України НАН України, Центр. держ. іст. архів України ; упоряд. Геннадій Боржак. Київ : Кліо, 2015. 807 с.

58. Фесенко В. Література і живопис: інтермедіальний дискурс: навч. посібник. К.: Вид. центр КНЛУ, 2014. 398 с.

59. Фрай Н. Архетипний аналіз: теорія міфів. *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / за ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 2001. С. 142–172.

60. Шаповал М. Інтертекстуальність: історія, теорія, поетика. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2013. 167 с.

61. Перерва, В. С. Графи Браницькі: підприємці та меценати. Біла Церква : Пшонківський О. В., 2010. 269 с.

62. Вікова та педагогічна психологія : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. / О. В. Скрипченко, Л. В. Долинська, З. В. Огороднійчук . 2-е вид. Київ : Каравела, 2007. 399 с.

63. Педагогіка в запитаннях і відповідях : навч. посіб. / [Л. В. Кондрашова, О. А. Пермяков, Н. І. Зеленкова та ін.]. Київ : Знання, 2006. 252 с.

64. Психологія управлінської діяльності лідера : навч.-метод. посіб. : для магістрів ден. та заоч. форми навчання спец. 8.18010013 "Педагогіка вищої школи" / [О. Г. Романовський, В. Є. Михайличенко, Л. М. Грень, А. Є. Книш]; М-во освіти і науки України, Нац. техн. ун-т "Харків. політехн. ін-т". Харків : НТУ "ХПІ", 2016. 47 с.

65. Педагогіка фізичного виховання: сучасні організаційні технології у загальноосвітньому навчальному закладі : навч.-метод. посіб. для студ. вищ. навч. закл. / [Г. Ф. Пономарьова, Т. С. Бондар, В. В. Золочевський та ін.] ; М-во освіти і науки, молоді та спорту України, Департамент науки і освіти

Харк. облдержадмін., Комунал. закл. "Харк. гуманіт.-пед. акад." Харк. облради. Харків : Бровін О. В., 2013. 192 с.

66. Комогорова, М. Експрес-тести з англійської граматики : початковий рівень / М. І. Комогорова. - Харків : Основа, 2015. 128 с. (.

67. Перерва, В. С. Церковні школи в Україні (кінець XVIII - поч. XX ст.): забутий світ [Текст]. Т. 1. Загальна частина / В. С. Перерва ; Білоцерківський інститут економіки та управління, Київський обласний інститут післядипломної освіти педагогічних кадрів. Біла Церква : Вид. О. Пшонківський, 2014. 576 с.

68. Грушевський М. С. Твори : у 50 томах / М. С. Грушевський ; видавнича рада: Б. Патон , Л. Винар, І. Драч [та ін.] ; редкол.: Г. Папакін, І. Гирич, Г. Боряк[та ін.]. Львів : Світ, 2002.

69. XVII Всеукраїнська конференція асоційованих шкіл ЮНЕСКО в Україні "Українсько-європейські ініціативи в освітньому просторі: ціннісна парадигма" : зб. наук. ст., матеріалів регіон. практик та твор. поглядів учнів 2016 р. / [працювали: Маховська С. та ін. ; перед. слово: О. Дем'янюк та ін.]. Київ ; Вінниця : Едельвейс і К, 2016. 221 с.

70. Енциклопедія Сучасної України. Том 4. В-Вог / Національна академія наук України, Наукове товариство ім. Шевченка, Інститут енциклопедичних досліджень НАН України ; ред.: І. М. Дзюба , А. І. Жуковський , О. М. Романів [та ін.]. Київ : Поліграфкнига, 2005. С. 99.