

1.

Теоретичні основи аналізу художнього твору

1.1. Від осягнення краси твору до розуміння його змісту

У процесі пізнання літературного твору усі зусилля спрямовані на те, щоб якомога повніше розкрити специфіку твору й неповторність його художнього змісту. Вдале тлумачення, розкодування тексту завжди має сенс, бо по-новому відкриває навіть давно відомі твори. Технологія розкодування (аналізу), визначення таїни художнього слова (твору) — то своєрідне мистецтво, що ґрунтується на знанні теоретичних операцій, тексту, а також на здібностях дослідника, його здатності «чути» текст у цілості й найдрібніших складниках, що творять певну систему й перебувають у постійній взаємодії. У літературознавчій практиці розрізняють терміни «текст» і «твір». *Текст* — це повідомлення, закріплене знаками мови, упорядкованими за її законами. Ці знаки можуть бути літерними або аудіальними. Терміном «твір» позначають картини, думки, переживання, які виникають в уяві читача при сприйманні тексту. Розрізнення цих термінів не завжди є належно усвідомленим.

Художній твір — основна одиниця літератури. Без знання його немає знання літератури. До світу літератури можна входити звичайним читачем, професійно зорієнтованим читачем або науковцем-дослідником. Кожній із цих позицій відкриваються різні її горизонти.

На шляху пізнання творів виникають труднощі суб'єктивного та об'єктивного характеру. Насамперед у книжки сьогодні з'явилося багато конкурентів. Істотні зміни сталися в навчальних програмах з української літератури. Нові підходи беруть гору у прочитанні класики XIX й XX століть, оцінюванні художніх пошуків і здобутків письменників різних напрямів, гуманістичного начала в літературі, її національної самобутності і зв'язків української літератури з літературами народів світу, а також місця рідного в загальному літературному процесі.

Пізнати естетичну суть літератури складно або й неможливо без професійного аналізу твору, що веде до розуміння його змісту через осягнення краси й багатства художньої форми, розвиває прагнення пізнати таїну художнього слова.

Умовами успішного осягнення твору є: розуміння естетичної природи слова, знання теоретичних основ аналізу; засвоєння тексту твору; досконале володіння навичками виокремлювати і досліджувати складники змісту й форми та розуміння закономірностей їхньої взаємодії; розвинуті філологічні здібності. Адекватне сприймання й тлумачення літературних творів ускладнюють ставлення до героїв як до людей, котрі справді жили, мали саме такі біографії й долі. За такого підходу література розглядається як «історія в образах», емоційно забарвлений засіб пізнання. Такими можливостями література, безперечно, володіє, але цим не вичерпується її призначення. У художньому творі реалізується загадкова енергія слова, творча сила фантазії письменника.

У реалістичному творі справді майже все таке, як і в реальному житті, бо герої, їхні переживання, думки та вчинки, обставини, в яких ті герої діють, атмосфера, до якої входить читач, живляться враженнями від дійсності. Усе, створене уявою й працею письменника, «живе» і за особливими, естетичними законами. Тому кожен твір, хоч яким би він був за обсягом і жанром — вірш чи

поема, оповідання чи роман, водевіль чи повнометражна драма, — є особливим художнім світом. Тут діють свої закони й закономірності, що істотно відрізняються від законів реальної дійсності, адже письменник не фотографічно відтворює її, а естетично освоює, орієнтуючись на художню мету.

Міра правдоподібності у творах неоднакова, але це не впливає безпосередньо на рівень їхньої художності. Зображене, наприклад, у фантастичних творах далеко відбігає від дійсності, однак утримується в межах художніх. Відображене в літературному творі не можна ототожнювати з реальним життям. Твердження про правдивість твору ґрунтуються на визнанні його як специфічної форми втілення тієї правди про світ і людину, яку відкрив письменник і в яку повірив читач.

Віддаляти читача від задуму може підміна читачем думок, переживань автора та персонажів власними. Це явище також має об'єктивні причини. Зображене в творі «оживає» лише завдяки уяві читача, поєднанню його досвіду з досвідом автора, зафіксованим у тексті. Тому в уяві різних читачів виникають неоднакові образи й картини, змальовані в тому самому творі. Абсолютизація суб'єктивного деформує зображене письменником: читач мислить про твір не як про явище мистецтва слова, а як про власні переживання.

Уникнення таких труднощів забезпечує сприймання літератури як мистецтва слова. Одним зі способів найближчого до авторського задуму прочитання твору є аналіз художнього твору.

1.2. Аналіз художнього твору як феномену літератури

Пізнаючи сутність та особливості літератури, слід розрізнити її *природу* як явище, що постає в певному часі (в т. ч. часі написання твору), в певних суспільних умовах, у зв'язках з ідеологією (філософськими, економічними ідеями тощо), психологією, духовним життям людини, а також її *специфіку* як мистецтва слова — з погляду художнього мислення, спрямованого на пізнання світу й людини. Із різних концептуальних платформ її

озглядали не однаково — як наслідування (мімезис), ідображення дійсності, нову художню дійсність, сублітацію пригнічених поривів, гру тощо.

У процесі аналізу твору визначальними є два аспекти: *естетична природа слова*, що відкриває словесний ресурс народження художнього тексту, та *тлумачення художнього образу*, що дає змогу збагнути психологічний першопоштовх на шляху до єдності художнього віту творів. Така позиція ґрунтується на вченні українського мовознавця й дослідника літератури Олександра Іотєбні (1835—1891), який акцентував на об'єктивному і суб'єктивному змісті слова у творі. *Об'єктивний міст слова* — значення, закріплені за ним мовцями в різних мовленнєвих ситуаціях упродовж віків і зафіксовані у словниках. *Суб'єктивний зміст слова* — значення або їхні нюанси, які воно здобуває у конкретному художньому творі. Це дає підстави стверджувати, що: 1) у кожному конкретному літературному творі найважливіші в концептуально-стильовому плані слова активізують певні свої значення, закріплені за ними в словниках, або здобувають нові значення чи їхні відтінки, характерні лише для цього контексту; 2) система нових значень слів у творі наближає читача до задуму автора, до глибинного змісту художнього феномена; 3) нові значення слів у творі виникають не довільно, а підпорядковані задуму автора, його художній концепції.

Можливість виникнення нових значень слів закладена у природі слова, його здатності до багатозначності ґрунтується на таланті митця, на новизні його художнього світу; на здатності письменника зближувати у своїй свідомості, яка живиться імпульсами від зовнішнього світу і з глибинних шарів підсвідомого, різні, часом дуже віддалені предмети та їхні якості; на вхоженні в літературний образ поряд з елементами реального життя суб'єктивного ставлення письменника до дійсності. Інтенсивність виникнення нових значень слів у творі зумовлюється характером світосприймання та світорозуміння письменника, естетичними законами літературного напрямку, в руслі якого він реалізовує творчий задум, жанром твору, художньою метою. У процесі народження літературного твору формується і лод художнього мовлення. Нові значення слів чи їхніх нюансів з'являються інтенсивніше в тих творах, де

широко використовуються алегоричні й символічні образи, високий ступінь метафоризації, наприклад у байках, ліриці, новелах тощо.

Процес народження поетичної ідеї із системи нових значень слів ілюструє вірш А. Малишка «Сухий пучок пахучої трави»:

*Живе в дощах, у сніжному завої,
Де крики зайця й пугання сови,
Шовкове диво стежки лісової —
Сухий пучок пахучої трави.
Легка, і пружна, і простим простецька,
Захисток птаху і для звіра тінь,
Красо моя, траво моя отецька,
Гонець і свідок літ і поколінь.
Сухий пучок, рососою критий зрання,
Тонкі ховаєш карби і сліди,
Як схрещення мого життя й кохання,
Землі і неба, хліба і води.
О, смак твого кореня сухого,
Коли у скруті він кричав — живи!
В літа і ночі біля серця мого
Гіркий пучок пахучої трави.
У сокирках, у сяїві звіробою,
Куди ти водиш сонце і грозу?
Тобою я втирав пилку з бою,
Рясну сльозу й закохану сльозу.
В далекий степ водила й повертала
Від дивного євшану в сизу рань
І півжиття в папіруси вгортала
Любові й гніву, й трудних сподівань.
І якщо входжу до людської брами,
Не хилячи до кривди голови,
То ти в піснях свистиш мені вітрами,
Сухий пучок пахучої трави.*

Вірш звучить майже камерно, інтимно, містить предметні деталі, знайомі й близькі багатьом читачам. Наскрізний образ «сухий пучок пахучої трави» нічим надзвичайним не вражає. Проте голос ліричного героя сповнюється хвилюванням, бо в його пам'яті зринають асоціації, які істотно змінюють предметне значення цього образу: він стає символом рідної землі. Простеження нових нюансів значень предметної семантики слів, що виникають у вірші, створює потужний естетичний ефект.

«Простим простецька» трава... Поет навіть не подає її назви, що розширює уявний ряд пучків, які можуть постати перед внутрішнім зором різних читачів. Трава ця стійка проти будь-якої стихії: «Живе в дощах, у сніжному завої». Водночас вона — «шовкове диво стежки лісової». Широкий діапазон якостей, на перший погляд, навіть не сумісних («простим простецька» — «шовкове диво»), надає багатогранності образу, романтизує його. «Красо моя, траво моя отецька» — з цього акорду починає звучати тема рідної землі, звучати дуже інтимно («біля серця мого», з переливами різнопланового життєвого досвіду ліричного героя: корінь «отецької» трави рятував від недуги й від голоду, її пучком ліричний герой «втирав пилюку з бою», втирав і «закохану сльозу». Зі стильового ряду, здається, випадає епітет «рясну сльозу», оскільки не має смислового зчеплення із сусіднім («закохану сльозу»).

Гіперболізація окремих ознак — «гонець і свідок літ і поколінь», схрещення в образі трави «землі і неба, хліба і води» — додає масштабності центральному образу: концепти «літа і покоління» акцентують його протяжність у часі (предковична трава рідного краю); «земля і небо» стають символом вертикальної осі і всеосяжності просторової; а «хліб і вода» — символом основ життя.

Самодостатність центрального образу не веде до замкнутості, відмежованості від світу. «Сухий пучок пахучої трави» супроводжує ліричного героя і до легендарного «дивного евшану», і до «людської брами», не гублячи своєї чарівної сили. За легендою, евшан — то символ рідного краю. А. Малишко надає йому іншого значення — символу далеких, екзотичних країв. За його концепцією, сила «отецької» трави вища за могутню звабу «дивного евшану», бо щоразу повертала ліричного героя додому («води́ла й повертала»).

Вислів «людська брама» — то образ співтовариства народів. У нових контактах, коли ліричний герой входить до «людської брами, не хилиючи до кривди голови», його гідність підтримує той самий «сухий пучок пахучої трави», як могутній талісман, переданий далекими предками, бо ховає «тонкі... карби і сліди».

Наприкінці вірша поет акцентує на єдності в пучкові трави матеріального й духовного начал: «півжиття в *папірусі* вгортала / *Любові й гніву*, й трудних *споді-*

вань», «в піснях свистипш мені вітрами». Так завершується розгортання поетичної ідеї, яка, поєднавши нюанси значень багатьох слів, передає емоційну та інтелектуальну напругу ліричного героя. Виростаючи з буденного й звичайного, підноситься над ним, бо для ліричного героя високі почування такі ж природні, як знайоме небо над головою, такі ж нескитні, як рідна земля під ногами, і такі ж надійні, як хліб і вода на власному столі.

Поетична ідея у вірші А. Малишка «Сухий пучок пахучої трави» виражена не прямими значеннями слів, а визріває, формується в глибинах складної єдності різнопланових предметних деталей, нанизаних на центральний образ «сухого пучка пахучої трави», надаючи йому символічного значення й виливаючись в енергію любові, здатну заряджати й читача. У цьому виявляється естетична вартість твору, яка є наслідком тонких поворотів думки автора й переосмислення предметних деталей-концептів у художньому світі поезії.

З естетичною природою слова в літературному творі тісно пов'язаний *художній образ* — центральна категорія будь-якого мистецтва. Загальноприйнятою є думка про класифікацію образів за матеріалом, з якого вони творяться: фарби — живопис, камінь і метал — скульптура, звуки — музика, пластика людського тіла — танець тощо. Матеріал, із якого твориться літературний образ, — слово. Природа, властивості слова і визначають особливості словесних образів.

Образ — конкретно-чуттєве або предметно-чуттєве змалювання особи, предмета, явища природи засобами слова.

Предметно-чуттєвий чи конкретно-чуттєвий ряд, у якому перебуває художній образ, особливий. Сприймання його не адекватне чуттєвому сприйманню реальних предметів, їхніх найрізноманітніших ознак. Ці сприйняття постають як результат дії першої сигнальної системи, коли за допомогою рецепторів людина сприймає кольори, звуки, запахи, особливості поверхні предметів тощо.

Образ у літературі твориться словесними засобами. А слово несе в собі «пам'ять» про найрізноманітніші сприймання реальних речей, образи яких постають в уяві, коли відбувається його сприймання. Що сильнішими були враження від конкретних предметів і явищ, що

багатшою є уява, то яскравішими, «живішими», «відчутнішими» будуть образи. За такою схемою спрацьовує друга сигнальна система на рівні слова.

Слова письменника викликають у читацькій уяві картини, ситуації, психічні стани. Вони і є образами реальних картин, ситуацій, станів. Їм притаманні властивості реальних предметів; образи є довершеними, індивідуально неповторними, можуть тривати в часі. Однак їх у жодному разі не слід сприймати як реальні речі, бо образи наділені умовністю, невластивою речам реальним.

Створені словесними засобами образи «оживають», якщо людина щось подібне реально спостерігала, відчувала, і воно зафіксувалося в її пам'яті разом зі словом, яким його названо. Тільки тоді слово спрацьовує як збудник уяви і за ним постають образи. Тому багатий досвід читача в пізнанні різних сторін предметного світу й світу емоцій, думок, переживань є надійною і єдиною основою яскравого «бачення» літературних образів, якщо така яскравість закладена у творі. За різними спостереженнями, духовність людей перебуває у прямій залежності від інтенсивності зв'язку між словом і образом. Втрата здатності «бачити» за словом образ є знаком занепаду духовності.

Адекватне тлумачення слова в тексті, розуміння моделі формування образу забезпечує осягнення змісту твору. Цей процес можна простежити, читаючи, наприклад, вірш В. Мисика «Сучасність»:

*Так, мабуть, і в часи Бояна
Квітчалася пора весняна,
І хмари насували з-за Дніпра,
І пінилась потоками гора,
І яструби за обрій углибали,
І дзвінко озивалися цимбали,
І в пралісах озера голубі
Вдивлялися в небесну дивну ясність.
Все, як тоді. А де ж вона, сучасність?
Вона — в найголовнішому: в тобі.*

Слово «сучасність», винесене в заголовок, має кілька значень: те, що стосується одного часу з ким-небудь; те, що існує, живе тепер, стосується теперішнього часу; те, що стоїть на рівні свого часу, відповідає вимогам свого часу, зумовлене його потребами. У вірші В. Миси-

ка активізуються друге й особливо третє його значення. Істотним у вірші є й слово *Боян*. То ім'я легендарного поета, котрого згадує автор «Слова про Ігорів похід», як свого попередника. Слово «углибати» особливого смислового навантаження в творі не несе, його значення — спускатися. Окремі картини, подані сукупно й немовби нанизані на вісь анафори (повтор сполучника і), також звичайні, нічого загадкового чи екзотичного в них немає. Кожен міг щось подібне бачити сам. Але, крім точності значень слів, починає активізуватись їхня естетична властивість, яку слова здобувають лише в цьому художньому тексті, тобто здобувають нові значення або їхні нюанси. Через те у вірші В. Мисика часи Бояна — то передусім давні часи. Але досвідчене око бачить ще глибший зміст цього вислову. Невідомий автор поеми «Слово про Ігорів похід», очевидно, мав складні взаємини зі своїм попередником Бояном. Тому, вихваляючи його, захоплюючись його мистецтвом, протиставляє йому свою творчу позицію. Так народжується основний мотив вірша: взаємини теперішніх часів з давніми, сучасного й минулого. Окреслюючи легкими штрихами звичайні картини, поет утверджує думку про незмінність зовнішнього світу: «все, як тоді». І тут постає вічна загадка: «А де ж вона, сучасність?». Це запитання вибухає, як вічне джерело, енергія якого настільки потужна, що його не можуть замулити нашарування звичайних картин. Тепер між словами «часи Бояна» і «сучасність», як між двома полюсами, спалахує іскра поетичної ідеї, під сяйвом якої звичайні, зрозумілі картини природи втрачають очевидну ясність: у них проступає незгасна таїна вічності. Висновок автора: «Вона — в найголовнішому: в тобі». Поданий прямо, енергійно, він підносить ідею на новий виток, і тепер загадкою постає сама людина, кожен із нас.

Простота цього вірша лише видима. Його ідея велика, усі деталі місткі за змістом. Вони подають образ думки, що є одним із найскладніших завдань у літературі. Вірш В. Мисика «Сучасність» — зразок філософської лірики.

Наскільки містким буває словесний образ, можна переконатися й на прикладі портрета Чіпки в романі П. Мирного та І. Білика «Хіба ревуть воли, як ясла повні?..» Більшість рис зовнішності, за словами авторів,

нічим не виділяють його з-поміж багатьох: «Таких парубків часто й густо можна зустріти по наших хуторах та селах». Але автори все ж таки знаходять у його портреті рису, яка відкривається лише уважному й досвідченому окові митця: «дуже палкий погляд, бистрий, як блискавка. Ним світилася якась незвичайна сміливість і духовна міць, разом з якоюсь хижкою тугою...». За зовнішніми ознаками автори намагаються прочитати долю героя, непросту й мінливу, що піднімала Чіпку від упослідженого виродка до нормального людського життя й пошани громади і знову кидала у прірву розбійництва, поки не став він пропащою силою.

Зародок таких драм і трагедій відчувається в штрихові, підміченому в портреті: погляд із «хижкою тугою». Слово «туга» означає важкий настрій, переживання, спричинені горем, невдачею, журбу, сум. «Хижий» — то лютий, жорстокий, чим і подібний до хижака. Отже, словосполучення «хижа туга» є складним — за законами оксиморона — поєднанням рис, народжених стражданнями і здатністю на люту жорстокість, що детально зображено в романі.

Пошук, знаходження, зіставлення епізодів у творі, розмірковування над долею героя та його відповідальність за неї вигострюють розум, потрібний для будь-якої праці. А знання специфіки літератури, особливостей естетичного життя слова в художньому тексті, розуміння суті художнього образу — передумова й основа аналізу й розуміння твору.

1.3. Концептуально-стильовий метод аналізу творів літератури

Літературознавчим методам часто приписують універсальний характер. Так було із соціологічним, психоаналітичним методами, зі структуралізмом. Кожен метод має свою межу можливостей, перехід через яку веде до вульгаризації знання про літературу. Можливості концептуально-стильового методу аналізу літературних творів також небезмежні, але їх можна підсилювати поєднанням концептуальних і стильових принципів

літературознавства та відкритістю до інших літературознавчих методів.

Художня концепція людини — система поглядів митця на людину і світ та принципи їхнього зображення в літературі.

На відміну від філософської, соціологічної, психологічної — це позиція автора, втілена в художніх творах. Поза творами художньої концепції немає, тому вона тісно пов'язана зі стилем.

Художня концепція має теоретичний рівень (розглядену систему понять, які дають змогу всебічно розглядати літературний твір) і художній (реалізацію авторської концепції в літературних творах). Їх розрізнення є основою розуміння діалектики саморозвитку художнього світу твору в напрямі *художнього ідеалу* — максимально доступної межі досконалості, яка досягається (не досягається) у процесі творчої роботи митця. У такому сенсі художня концепція людини — результат складної творчої роботи письменника над осмисленням людини і світу, духовного й матеріального аспектів життя; результат трансформації вражень автора та імпульсів його підсвідомості в поетичні образи. У теоретичному плані концепція людини — інструмент дослідження художньої літератури.

Теоретичний рівень художньої концепції дає змогу всебічно розглядати літературний твір і простежувати взаємодію художньої концепції зі стилем. Складна, динамічна єдність художньої концепції і стилю є *концептуально-стильовим методом аналізу літератури*. Він органічно взаємодіє з іншими літературознавчими методами й разом з ними сприяє розкриттю особливостей художньої літератури як духовного феномена.

На перехресті концептуальних і стильових тенденцій народжуються коди художнього тексту. Тут дослідник знаходить розгадку відповідних кодів — розкриває справжній зміст твору.

У 60—80-ті роки ХХ ст. зацікавлення концепцією людини сягнуло свого апогею. Усі автори тяжіли до філософського або морального її трактування. Як наслідок поза межами аналізу літератури залишились художні особливості творів. Концептуальні підходи (погляди на людину, класове / загальнолюдське в літературі, людина і час) характеризували літературу й розкривали центральну категорію з різних боків.

Систему понять художньої концепції людини утворюють:

1. Складники — сукупно визначають обсяг категорії «художня концепція людини», об'єднуючи: естетичний ідеал; розуміння письменником біологічних, духовних і суспільних начал у людині; ставлення до персонажів; вибір героїв; принципи їхнього зображення.

2. Характерні риси — визначають ідейну спрямованість концепції людини. Це — фундаментальні категорії, об'єдані в опозиційні пари (гуманізм / антигуманізм, класові / загальнолюдські цінності, масовість / елітарність, новаторство / традиції).

3. Ідейно-естетичні аспекти концепції людини — визначають її взаємини зі світом, часом і собою: людина і світ, людина — людина, людина — суспільство, людина — природа, людина і час (минуле, сучасне, майбутнє), а також свобода / несвобода, правда / брехня, краса / потворність, добро / зло, любов / ненависть, життя / смерть, божественне / інфернальне тощо.

4. Джерела художньої концепції людини — під їхнім впливом формується творча особистість автора: суспільно-філософські (життя народу, його історичний досвід, етика, мораль); філософські науки (гносеологія, онтологія, психологія тощо); літературно-естетичні (течії естетики, фольклор, літературні традиції); сімейно-побутові (зв'язок із батьківськими й материнськими кодами, враження від контактів з близькими людьми, родинні традиції, міфи тощо).

Акцентування художніх моментів у процесі концептуального аналізу вимагає особливої уваги до форми і стилю літературних творів.

Стиль твору — особливості організації (структури) та функціонування всіх складників форми твору, які слугують найповнішому вираженню змісту, зберігаючи свою самодостатність.

Форму літературного твору генерують:

— композиційна форма (сюжет, позасюжетні елементи, групування персонажів, наявність або відсутність оповідача та його роль у творі);

— сюжетна форма (наймасштабніший складник композиції, що охоплює традиційні складники сюжету, його види та співвідношення з фабулою, а також художній час і простір);

— образна форма (образи персонажів і обставини);

— викладава форма, співвідношення її з нарацією, що відображає різну взаємодію рівнів свідомості автора й персонажів;

— родово-жанрова (синтетична) форма (утворюється під дією зовнішніх і внутрішніх жанротвірних чинників);

— словесна й звукова форми (тропи, фігури, акцентовані звукові явища тощо).

Перші п'ять складників форми компонують макроструктуру, шостий — мікροструктуру твору.

До сфери стилю належать не самі по собі види форми, а особливості їхньої структури і функціональної ролі. У тому сенсі художня концепція людини і стиль активно взаємодіють, підпорядковуючись певним закономірностям. На формування стилю передусім впливають усі складники, риси, джерела концепції людини. Однак у різних письменників, нерідко й у різних творах одного автора, деякі з них виявляють підвищену стилетвірну активність. У різних творах підвищено активні й окремі елементи форми — композиція або сюжет, форми викладу або жанр, власне словесна форма. Завдяки цьому відбувається втілення авторського задуму, а його стиль набуває особливого забарвлення.

Взаємодія складників концепції людини — естетичного ідеалу, розуміння письменником природи людини і ставлення до персонажів, вибір героїв, принципів їхнього зображення, з одного боку, та окремих елементів стилю, з іншого — відбувається за певними закономірностями.

Естетичний ідеал по-різному втілюється в художніх творах. Він присутній в образах персонажів, які творяться романтичними (Авдій у «Пласі» Ч. Айтматова) або реалістичними засобами (майстер Іван в «Іванових журавлях», мати в «Білому інеї» І. Чендея). Ідеал у творі — мета, до якої прямує герой (Порубай у повісті «День мій суботній» Гр. Тютюнника). При зображенні суперечливих характерів він виражається як авторська позиція («Самотній вовк», «Спектакль» В. Дрозда). Тоді стилетвірні функції активізує інший складник концепції — ставлення автора до персонажів. Ідеал зображено як зреалізовану мрію в науково-фантастичному романі «Сонячна машина» В. Винниченка. Втілюючи ідеал, автори вдаються до різних стильових ходів: І. Чендей

поєднує ретроспективну фабулу з формою спогадів і внутрішнім мовленням; у Гр. Тютюнника мовлення головного героя чергується з його роздумами, які часом переходять у сповідь; В. Дрозд при зображенні персонажів, далеких від ідеалу, вдається до іронії й сатири тощо.

У творчості Л. Костенко провідна роль належить естетичному ідеалу. Він присутній у кожному її творі, на всій творчості залишає свій знак. Тексти Л. Костенко, як і Біблійні, багатозарові. На кожному рівні — від мікроструктури (тропів, предметних деталей) до концептуальної осі, навколо якої обертається її художній світ, — вони несуть у собі таїну, яка відкривається лише чулому серцю й допитливому розуму. У Біблійних текстах мірою людини і всіх речей є Бог; у творчості Л. Костенко концептуальна вісь тримається на ідеалі правди, краси, любові, свободи, честі. Цим ідеалом авторка вимірює себе, ліричну героїню як квінтесенцію своєї особистості, наше минуле, сьогоднішнє й майбутнє. Носії її ідеалу — Т. Шевченко, Леся Українка, узагальнений образ Майстра.

Ліна Костенко проводить свій ідеал крізь мудрість парадоксу, досить поширеного в її творчості. У вірші «Біла симфонія», наприклад, ідеться про внутрішній світ жінки, який у мить осяяння відкрився такою глибиною, що її самим розумом не збагнути: «Ти — моє перше кохання. / Останнє уже було». Перекласти цю поетичну формулу звичайними словами неможливо — таких слів нема. Правда, відкрита поетесою, тяжіє до Абсолюту, підтверджує Божественне в людині.

Інший приклад — вірш Л. Костенко «Імма Сумак», присвячений відомій співачці, котра володіла голосом широкого діапазону, виконувала старовинні співи, які авторка пов'язує з давнім племенем інків. Вірш закінчується такими рядками: «Співає гімни смертна жінка, / А в ній — чи знає і сама? — / безсмертно тужить плем'я — інки. / Те плем'я, котрого нема». Правда неможливого — так прочитується один із відтінків смислу цієї строфи. Його поетичний сенс знову веде до Абсолюту. Ірраціональна з'ява, сакральний зміст співу Імми Сумак — ще не вся правда вірша Л. Костенко. Зупинитися перед дивом таланту, посягнути на недосяжне, прикипіти душею до чужої таїни, торкнутися струн власної долі й долі свого народу — вектори, що спрямують твір до високої художньої правди.

Ставлення до персонажів як складник авторської концепції людини може виражатися художніми (на рівні конфліктів і тропіки) та публіцистичними засобами (пряме мовлення автора й персонажів). Прихильне чи критичне ставлення до персонажів породжує різні види пафосу. Особливого ефекту досягає автор, коли своє ставлення до персонажів втілює, послуговуючись аналітичним методом зображення, як це робить М. Хвильовий у повісті «Санаторійна зона». Ставлення до персонажів — складна взаємодія свідомості письменника й об'єктивізованої свідомості його персонажів. Авторська позиція кристалізується в ідеалі, позначається на групуванні персонажів, принципах зображення, а також на особливостях усіх видів форми — від словесної до жанрової. Розмаїття художніх рішень можливе тільки на основі вільної думки й вільного слова.

В. Стефаник писав, маючи творчу свободу, якої не знали українські письменники підросійської України. Його ставлення до персонажів визначалось не зовнішніми чинниками, а творчими принципами, які ґрунтувались на любові до героїв, знанні умов їхнього життя, найтонших порухів душі, досконалому володінні словом. Алегорично про це йдеться у ліричній новелі «Мое слово»: «Слово своє буду гострити на кремені моєї душі...». У процесі виснажливої творчої праці він справді відкидав усе зайве, залишаючи «чисте золото правди» (О. Довженко). Сягаючи екзистенційних глибин життя людини, сповідуючи трагізм світу, В. Стефаник уписувався в течію експресіонізму. Цим концептуальним засадам підпорядковувалась поетика його творів.

У новелі «Сини» В. Стефаник зобразив один день із життя літнього селянина Максима — день весняної сівби. Старий волочить ниву; «Борони літали по землі, як пера»; «Він галасував, лютився...». Швидкий темп роботи й галасування — то вияв відчаю, бо Максим утратив двох синів, яких сам благословив іти «воювати за Україну». Так доля окремої людини вписується в долю народу, нації, сповнену героїзму й трагедії. Це перший щабель вивищення героя над побутовим рівнем життя. Другий — заклинання душевного болю звертанням до Бога: спочатку опосередковано — до образів, потім безпосередньо до Господа і, зрештою, до Божої Матері. Більшість тексту новели займає мовлення

героя, за своєю природою внутрішнє, а за способом артикуляції переважно зовнішнє. Максим звертається до коней, якими боронувє ниву, до самої ниви, до сонця, до пораненої ноги, до жайворонка, до синів, які загинули десь далеко, до уявних невісток, до спорожнілої хати, до Божої Матері. Усе це знаки самотності чоловіка: мовленням він заповнює порожнечу, в якій опинився після загибелі синів і смерті дружини. На мовлене слово він накладає свої душевні болі, внутрішню вичерпаність. І лише працею тримається на світі. З відчаю він докоряє почорнілим образам: не вберегли дружини, яка їх закосичувала барвінком. З розпуки звертається до Бога, просить показати, де могили синів, щоб ліг коло них. «Най тобі оця синя баня так потріскає, як мое серце...». Що це: богоборство, сила, слабкість, психологічна розрядка? Чи все разом?.. Кульмінаційний стан героя передає фраза-вигук: «Сиве волосє, пали землю...». Після цього Максим злагіднів і замовк, «неначе западався в землю». Завершується новела вечірньою молитвою Максима, зверненою до Пречистої: «А ти, Мати Божа, будь мойов газдинев; ти з своїм сином посередині, а коло тебе Андрій та Іван по боках... Ти дала сина одного, а я двох». Упокорений душевними муками і працею, герой приходить до усвідомлення змісту своєї жертви: у його уяві смерть синів прирівнюється до жертви Христа на Голгофі. А загальна картина набуває сакрального смислу. Так фінальна сцена твору стає третім щаблем піднесення людини над минуцим, сходженням до високого, до порозуміння з вічністю.

Вибір героя у контексті художньої концепції людини має історичне, соціальне, ідеологічне мотивування. Він означає і вибір обставин, проблематики, вироблення авторського ставлення до зображеного, а також вибір художніх рішень: характеру конфлікту, особливостей сюжету, композиції, способів художнього освоєння часу й простору, форм викладу тексту тощо. Герої мислячі, які тяжіють до рефлексії, активізують звернення до внутрішнього мовлення («Intermezzo» М. Коцюбинського, «Я (Романтика)» М. Хвильового). Герой обмежений, пригнічений активізує мовлення третьо-особового наратора (Гриць Летючий у новелі «Новина» В. Стефаніка).

Вплив типу героя та обставин його життя на особливості поетики твору ілюструють романи Олесь Гончара «Людина і зброя» (1958—1959) і «Циклон» (1970). У романі «Людина і зброя» прикінцеві розділи об'єднані спільною назвою «Листи з ночей оточенських». Обставини окреслені чітко: «Ми не загинули. Ми живі... Це ми йдемо, оточенці... Люди поза законом, люди обірваних зв'язків, ті, за ким весь час женеться смерть». «Листи...» — це умовна назва. Насправді такими є внутрішні монологи Богдана Колосовського з уявними звертаннями до коханої Тані. Думка фіксує все, що відбувається із загоном студбатівців-оточенців тут і зараз. Багато місця відведено роздумам про час, війну, смерть і життя. У монолог Богдана автор вкраплює штрихи з майбутнього, зокрема про вибух атомної бомби. Усе це розриває замкнений простір і час, дає змогу створити уявно оптимістичний фінал.

У першій частині роману «Циклон» обставини ще звуженіші: «Гора над містом. На горі — тюрма. В тюрмі — ми... Мурами, колючим дротом відділені від решти планети». Висловом «гинутимеш в концтаборах» немовби перекинуто місток від «Людини і зброї» до «Циклону». Головний наратор — Богдан Колосовський. Тільки часова точка фокалізації наративу перенесена в повоєнну пору — шістдесяті роки. Богдан згадує табірне життя, оповідає про нього кінооператору Сергію, роздумує про трагічний час, разом обговорюють деталі майбутнього фільму, який уявляється «роздумом про незнищенність людини». Цій ідеї підпорядковано зображення трагічної долі багатьох полонених, зокрема Івана Решетняка та його дружини Катерини, романтичного й трагічного кохання грузина Шаміля й української дівчини Прісі тощо. Час від часу, коли події виходять за межі безпосереднього досвіду Богдана, активізується третьоособовий наратор, який ідентифікується з традиційним автором.

Трагічна правда війни від безпосереднього учасника тепер сприймається вже як однополюсна. Жодного слова у творі про те, що на Холодній горі була й радянська тюрма, а зло ніс не тільки німецький фашизм. А що чекало на полонених, яким удавалося вціліти? Таких питань у «Циклоні» немає. Обмеження правди неминуче вело до ослаблення гуманізму твору. Цьому не

можуть зарадити ні героїчні характери, ні романтичні еталі, привабливі для українського читача 70-х років минулого століття. Перечитування літератури минулих років, корекція її оцінок у нових умовах — нормальне явище.

Кожен із соціологічних складників концепції людини: естетичний ідеал, ставлення автора до персонажів, вибір героїв — впливає на стиль не безпосередньо, а ерез принципи зображення. На художньому письмі починається і переважання об'єктивного чи суб'єктивного, раціоналістичного чи емоційного начал у художньому численні письменника. З превалюванням об'єктивного ачала в творчості автора чи окремому творі пов'язані озвинутий сюжет, значне місце авторської розповіді. 'акими є повість «Микола Джеря» І. Нечуя-Левицького, оман «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» Панаса Мирного та І. Білика. З переважанням суб'єктивного начала пов'язана активізація форм емоційного самовираження бо пізнання логічних зв'язків світу. Для творів цього ипу характерні метафоричне мовлення, фрагментарний южет, різні форми внутрішнього мовлення. Ці ознаки исьма властиві багатьом творам О. Кобилянської, І. Коцюбинського, Г. Косинки, О. Гончара.

Із принципом взаємодії об'єктивного і суб'єктивного ачал пов'язаний вибір «точок бачення» (фокалізації). к вплив на стильовий малюнок твору ілюструють повіті Ю. Мейгеша «Сьогодні і завжди», Б. Харчука Палагна», роман «Дім на горі» Вал. Шевчука. На удожніх особливостях твору позначається поєднання равдоподібних і фантастичних елементів, ліричного й убліцистичного начал («Срібне молоко» Вал. Шевчуа, «Скрип коліски» І. Чендея).

Народження нової якості літератури — результат раці митця, спроможного творити нові художні цінності, які несуть свіжий погляд на світ, видобувають із лова нові смисли.

Болісна концептуальна вібрація, покладена на ринцип роздвоєння особи ліричного героя, надає поемі і. Олійника «Сім» (1988) напруженого й суперечливого вучання. У ній відбувається осмислення і переосмислення цінностей українського світу за умов тоталітаизму крізь призму чорнобильської катастрофи, коли струсонуло цілим світом. / В Страхоліссі Передсвітом /

Брязнув дуб тисячолітній — / Охнула земля». Б. Олійник намагається чесно оцінити минуле, сучасне й майбутнє українців після вибуху четвертого реактора. Для цього обрав найважчу форму суперечки — діалог із собою. Протистояння відбувається між ліричним Я автора, яке несе радянські цінності, ніяк не розпрощається з ними, і образом крука, носієм альтернативних поглядів. Крук наводить болючі факти деградації суспільства періоду терору, масових заслань до Сибіру, сталінського свавілля. Представляючи його як виплід власного песимізму й цинізму, Б. Олійник захищає три цінності: Леніна як утілення свого ідеалу (заміна батька), семи героїв, що першими згоріли в атомному полум'ї («в сяєві їхнім апостольським меркне реактор»), болю П. Тичини, реплікою якого завершується поема. Ці три позиції формують певний щабель у пошуках автором своєї ідентичності. Відмовитись від Леніна означає для нього батьковбивство, втрату віри. Героїзація жертв Чорнобиля — традиційний принцип соцреалізму підмінити трагічне героїчним. А П. Тичина — справді зболений талант, поруйнований системою; приєднання до його болю було очищувальним актом для Б. Олійника. Запорукою правди є совість поета, внутрішня порядність, а способом передачі драматизму її пошуків — принцип роздвоєння особи, доведений до рівня матеріалізації другого Я в символічному образі крука.

Застосування характерних ознак при аналізі художнього твору (гуманізм / антигуманізм, класове / загальнолюдське, традиції / новаторство тощо); ідейно-естетичних аспектів (людина і суспільство, людина і час, Божественне / інфернальне тощо), джерел концепції людини (суспільно-філософських, літературно-естетичних, сімейно-побутових) формує розгалужену і гнучку систему, яка, взаємодіючи зі стилем творів, придатна до розпізнавання різних аспектів літератури, художніх пошуків письменників.

Аналіз із позиції другої закономірності взаємодії концепції людини і стилю передбачає дослідження особливостей організації та функціонування акцентованих видів форми конкретного твору і тенденції розвитку композиції, сюжету чи форм викладу на певному етапі розвитку літератури. Наприклад, розвиток ліричної прози в 50—60-ті роки ХХ ст. активізував оповідь, яка наближалась до внутрішнього мовлення і сповіді.

Двадцятьма роками пізніше відбулось послаблення ролі сюжету у великій прозі, провідну роль перебрала композиція. Прозайки вели активний пошук форми, оскільки концептуальний, аналітичний пошук змісту був обмежений тоталітарною системою. Наприклад, в аналітичному романі Ю. Мушкетика «Рубіж» розкрито чимало порочних аспектів тоталітарної системи, де панували різні культи, пригнічувалась індивідуальна ініціатива селянина-колгоспника. Але завершується роман ідеологічно насиченою сценою: секретар обкому далеко за селом втаємничено відповідає молодому голові колгоспу Оресту, що партія готує програму, яка все життя країни змінить (йшлося про т. зв. продовольчу програму). То була ідеологічна данина часові. Естетичні закони мають тривкіший характер. Вони і є основою дослідження літератури.

У 90-ті роки ХХ ст. концептуально-стильовий метод опинився на периферії уваги. Вчені частіше вдавалися до літературознавчих методів (раніше критикованих і заборонених), сформованих на інтуїтивній основі. На якийсь час було витіснено раціоналізм і відновлено право інтуїції на пізнання літератури. Однак поступово ставало помітним нове викривлення гносеологічних основ літературознавства в бік інтуїтивізму, що істотно ослабило увагу до художності літератури. виправляти ситуацію можна посиленням уваги до художніх аспектів літератури і зверненням до концептуально-стильового методу, що урівноважує раціоналістичне та інтуїтивне начала і взаємодіє з іншими методами. Про активізацію його літературознавчих функцій засвідчують монографії Антоніни Гурбанської «Жанровий дискурс української повісті 60—80-х років ХХ ст.», Наталії Дашко «Проблемно-стильовий поліфонізм роману-епопеї «Листя землі» Володимира Дрозда», статті Наталії Манич.

1.4. Зміст і форма художнього твору

Виклад відомостей про художньо-стильовий метод аналізу творів літератури — методологічна основа загальної теорії твору та його аналізу. Складники

художньої концепції людини і стилю, їх взаємодія добре узгоджені зі складниками змісту і форми та взаємодією між ними. Вправне володіння цими підходами на термінологічному й аналітичному рівнях, зосередження на структурному й функціональному аспектах — запорука бажаних результатів пізнання суті твору й літератури загалом.

Основні складники художнього твору

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

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

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

а) тема, яка охоплює:

— життєвий матеріал: події, вчинки персонажів, їхні думки, переживання, настрої, прагнення, в процесі розгортання яких розкривається суть людини; сфери застосування сил та енергії людини: родина, інтимне чи

громадське життя, побут, виробництво тощо; час, відображений у творі: сучасне, минуле чи майбутнє, короткий або тривалий; коло подій, які розгортаються в певному обмеженому чи масштабному просторі; коло персонажів — вузьке чи широке;

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

б) ідея твору, яку можна характеризувати:

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

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

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

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

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

Форма літературного твору має такі складники (види):

а) композиційна форма. Вона включає:

— сюжет;

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

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

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

б) сюжетна форма, яку розглядають як:

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

— співвідношення сюжету і фабули, їхні види: за відношенням зображеного до дійсності — первинний і вторинний сюжети; за хронологією відтворення подій —

хронологічно-лінійний сюжет і ретроспективна фабула (лінійно-ретроспективна, асоціативно-ретроспективна, концентрично-ретроспективна); за ритмом перебігу подій — повільний, динамічний, пригодницький, детективний сюжети; за зв'язком з реальністю — реалістичний, алегоричний, фантастичний; за способами вираження сутності героя — подієвий, психологічний;

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

г) викладова форма (нарація):

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

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

г') родово-жанрова форма:

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

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

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

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

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

д) власне словесна форма:

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

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

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

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

Єдність (взаємодія) змісту і форми

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

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

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

модія «виключає всяке абсолютно первинне й абсолютно вторинне; але разом з тим вона є такий двобічний процес, який за своєю природою може розглядатися з різних точок зору; щоб його зрозуміти як ціле, його навіть треба дослідити окремо, спершу з однієї, а потім з другої точки зору, перш ніж можна буде підсумувати сукупний результат».

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

Закономірності взаємодії змісту і форми художнього твору

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

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

2) у кожному творі, втілюючи зміст, провідну роль виконують образи героїв або форма викладу, особливості сюжету або жанру, своєрідність композиції або словесних засобів. Активізація складників змісту й форми відбувається не відособлено, а в широкому спектрі взаємодії: вихід на перший план складників змісту активізує відповідні складники форми.

Наприклад, зображення І. Нечуєм-Левицьким життя родини Кайдашів із безкінечними дрібними чварами, що переростають у справжню трагікомічну війну,

зумовило жанр твору — «побутова повість», широке звернення до діалогів, до мовних характеристик персонажів, «відкритий» сюжет, коли окремі епізоди можна додавати без кінця. Розв'язка, пов'язана з тим, що група взохла і в родині Кайдашів настав спокій, як відомо, була написана пізніше.

Проблема руйнування української родини під панівним впливом польського середовища з його чужими цінностями, яку прагнув дослідити А. Свидницький у романі-хроніці «Люборацькі», вимагала відповідного жанру, зосередження уваги автора на долі кожного члена родини впродовж тривалого часу.

Історичний матеріал із життя різних груп козацтва, сповідування творчих принципів романтизму, двоїсте ставлення П. Куліша до запорожців зумовили такі особливості «Чорної ради»: жанр — історичний ідеологічний роман, наявність у сюжеті романтичних пригод, гіперболізація окремих рис персонажів, вплетення у твір фантастичних елементів, поєднання осуду деяких звичаїв запорожців, які не імпонували автору, із захопленням щирістю, відвагою запорозької братії.

Внутрішнє чуття художника підказало Ю. Яновському жанр «Вершників» — «роман у новелах», у глибинах якого — свідомо чи підсвідомо — було закладено думку про неприйняття розірваності світу, яку (думку) несли більшовики, застереження проти непримиренного відокремлення людей через класові антагонізми. У творі пульсує реальний біль від самознищення родини Половців (ширше — українського народу), коли ідеологічний, класовий вибір поставлено над віковими законами життя.

Авторська концепція органічного зв'язку часів визначила композицію роману П. Загребельного «Диво». У творі зображено часові шари, відділені один від одного століттями, об'єднані лише пам'яттю історії: часи Київської Русі, Другої світової війни та кінець 60-х років минулого століття.

У літературі спостерігається й певна *типологія закономірностей взаємодії складників змісту і форми*: у пригодницьких творах на перше місце виходить сюжет (події, колізії, перипетії); у психологічній прозі — форми викладу (внутрішній монолог, потік свідомості). Це не означає, що інші, крім виведених автором на пер-

ший план, складники змісту й форми є пасивними. Мова про домінуючу роль окремих із них. Аналізуючи твір, цю особливість обов'язково слід урахувати. Тим більше, що в кожній високохудожній речі немає нічого зайвого чи випадкового, усе перебуває в органічній єдності.

Діалектика жанротворення

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

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

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

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

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

инників стає домінантою, навколо якої «слухняно й акномірно розташовуються інші жанрові елементи, кі цього разу ...не стали домінантою». Наслідки такої міни активності виявляються в конкретних ситуаціях: оли «домінує інтрига, йдеться про детективний роман; кщо домінує психологічно досліджуваний людський арактер, то доводиться вести мову про психологічний оман, хоча в ньому може бути більше або менше иявлена інтрига». Ці закономірності універсальні, виявом загального естетичного закону взаємодії удожньої концепції людини і стилю.

Поза дією зовнішніх і внутрішніх жанротвірних инників неможливе народження нового твору. Поряд з близькими жанровими ознаками (поема, повість, оман), зумовленими недомінантними чинниками, ігурують оригінальні, породжені домінантними чиниками, завдяки яким твір набуває жанрово-стильової еповторності.

Поеми Т. Шевченка «І мертвим, і живим...», П. Тичини «Золотий гомін», І. Драча «Чорнобильська мадона» об'єднані не тільки на основі традиційного визнання жанру — *поеми*. У них спільний авторський іеал — Україна: у Т. Шевченка сублімований в образ атері, у П. Тичини — в образ дужого, молодого народу; І. Драча — в образ мадонни, що стала Чорнобильською, за рівнем болю близькою до образу Анти-Марії Маланюка. Решта формально-сміслових ознак зумовені іншими чинниками, завдяки взаємодії яких досягається оригінальність (у т. ч. і жанрова) кожного твору.

Т. Шевченко звернувся до жанру послання, поширеного в культурній традиції різних часів і народів. Але ін оригінально подав його типологічні ознаки, завдяки іричному освоєнню матеріалу. На перший план вихоють роздуми й переживання ліричного героя, на другий — матеріал тих переживань (проблеми, ідеї, факти), представлений предметними деталями в словесій формі. На цій підставі «Послання» можна назвати іричною поемою-монологом. Цей монолог — внутрішній, бо аудиторія, до якої звертається поет, присутня ише в його уяві. Він настільки яскраво бачить адреса, що веде з ним гострий диспут, який насправді є уявим. Завершується твір ідилічною картиною, де на фоні сного світла — образ усміхненої матері, і закликком-за-

клинанням до братів-українців обнятися. Ідилічне видіння залишилось історичною утопією, і тільки слово Т. Шевченка стукає до свідомості нащадків.

У символічно-імпресіоністичній *поемі-видінні* П. Тичини «Золотий гомін» проявилися настрої поета й суспільна атмосфера, пов'язані з національно-визвольними змаганнями українського народу періоду 1917 р., коли її було і написано. Тодішня дисгармонійна дійсність, зафіксована у вражаючих символічних образах калік, голодних і чорного птаха з очима-пазурями, національного розбрату, спонукала поета до пошуку основ духовної рівноваги і джерел «золотого гомону» над Києвом. Він творить уявні картини: предки встали з могил і приносять жертви сонцю; реальні дзвони Лаври і Софії викликають в уяві золоті човни із сивої давнини; з них виходить Андрій Первозванний, благословляючи гори й ріку, що торкнула струни; уночі Бог засіває зерна кришталевої музики... Дійсність така жорстока, що від неї предки з жахом одвернулись. І поет, як і Т. Шевченко, творить уявний фінал-мрію, яка має земне опертя. «Зоряного ранку припади вухом до землі», — ділиться П. Тичина своїм відкриттям: він почув, як із сіл і хуторців ідуть люди, іде народ зі співами: «Я — дужий народ, Я — молодий!».

Фінал у поемі П. Тичини відрізняється від Шевченкового твору. «Золотий гомін» завершується динамічною картиною нестримного руху монолітної сили, представлені місткими образами Огню Прекрасного, Одвічного Духу. Теперішній час посилює враження реальності уявної картини, що живилась фактом національних змагань.

Ні духовність, що має глибоке історичне коріння, ні численні жертви українського народу не змогли з достатньою силою протидіяти зовнішньому «чорному птахові» і внутрішній роз'єднаності. Яскраво представлена поетом уявна картина, що втілювала багатовікову мрію українців про незалежність, не стала тоді реальною, хоча і не була утопічною. Застережливі знаки, тонко вловлені поетом у тогочасній дисгармонійній дійсності, приглушені в поемі «золотим гомоном», і досі не втратили актуальності. Вони втілили стан душі співця, в якій знайшла відлуння суспільна атмосфера тих днів, сповнена романтики й трагізму. Отже, жанрово-

стильові особливості поеми П. Тичини «Золотий гомін» визначені співвідношенням уявного й реального, монтажною композицією й романтичним пафосом як домінантними чинниками.

Поема-мозаїка, поема-цикл — так можна визначити жанр перейнятої трагізмом «Чорнобильської мадонни» І. Драча, зважаючи на особливості її композиції і пафосу як домінантних жанрово-стильових чинників. Об'єднавши в цілісність розрізнені епічні епізоди і напружені монологи, пов'язані з Чорнобильською трагедією, поет зосереджується на власному творчому кредо й одвічному протиставленні добра і зла. Для реалізації задуму йому знадобилися напружені медитації в ліричному обрамленні, різнопланові епіграфи, компонування розрізнених епізодів, прямо або опосередковано пов'язаних з катастрофою в Чорнобилі. Поєднання епічних і ліричних елементів — не просто традиційна ознака одного з різновидів поеми, а й стан художнього освоєння чорнобильської теми: на ту пору час чорнобильської епіки ще не настав.

У такому разі логічно виникає запитання: якою мірою мозаїчна композиція компенсує відсутність наскрізного сюжету, чи надійним виявився ліричний пояс, щоб стягнути епічні розділи в художню цілісність? Поема дає відчуття, як билась авторська свідомість у пошуках точок дотику до істин, на думку поета, незаперечних і непохитних. Тому в ній з'являються епіграфи. На початку подано епіграф із поеми Т. Шевченка «Марія», де мати возведена до рівня ідеалу («Святая сило всіх святих / Пренепорочная, благая!»), і з народної думи «Бідна вдова і три сини», в якій народна свідомість зафіксувала страшний гріх, коли «сини свою неньку, / Удову стареньку / А з свого подвір'я то ізгоняють». За такий гріх до синів приходить неминуча кара. Так, поет ставить чорнобильську трагедію в контекст одвічного зла (у сюжеті воно відгукнеться розділом «Банкет в пору СНІДу, або Скіфська мадонна», який безпосередньо не пов'язаний із трагедією в Чорнобилі, але передає атмосферу моральної деградації суспільства, яка об'єктивно вела до катаклізмів).

Найвищої напруги досягає автор у «Пролозі», де відгранює своє поетичне кредо: які слова, які фарби, які звуки знайти, щоб передати образ Чорнобильської

мадонни? Традиційні закони творчості, яка ґрунтується на Божому дарі — натхненні, тут безсилі. Залишається єдина сутність творчості — обов'язок. Поет активізує формули, до яких вдавалися переписувачі Святого Письма, усвідомлюючи власну малість поруч із величчю справи, для якої обрав їх Всевишній: «Вона пише тобою, / Як недолугою ручкою, як нікчемним пером...»; «Вона вмочила тебе / В сльози і пекло, в кров і жахиття...». Вдається він і до Стефаникового імперативу, щоб метонімічну відстань між творцем і засобом звести до мінімуму: «Плачем будь, стань Голосінням...».

Факти чорнобильської трагедії, навіть на побутовому рівні, такі вражаючі, що слова поруч із ними видавались безсилими, а художність — зайвою. Урівноваженості між епікою й лірикою в поемі таки не досягнуто, цьому не зарадить ні самозастереження автора, ні болоче усвідомлення незбагненності трагедії, що випала на долю України, українців, людини загалом. Нова якість художнього осягнення трагічної величі Чорнобильської мадонни прийде з новим часом, стане доступною талантові, сформованому в позатоталітарних умовах.

Художні світи повістей І. Багряного «Огненне коло» й А. Дімарова «Син капітана», роману У. Самчука «Чого не гоїть вогонь» організовані за єдиними законами: яким ненадійним виявився простір, виокремлений серед ворожого світу. Зближує їх і вибір подібних обставин. Зате неповторні особистості героїв, відмінні пафос і тональність наративу надають їм оригінальних жанрово-стильових ознак.

Герой повісті І. Багряного «Огненне коло» Петро опинився в обставинах, сильніших за нього та його побратимів із дивізії «Галичина». Українські вояки потрапили між двох вогнів — сталінського й фашистського. Петрову волю сковано, можливість діяти обмежено. Спогад, думка, аналіз — майже все, що лишилося йому в тому пеклі вогню і смерті, до якого кинула лиха година. Напружено працював інстинкт самопорятунку. А ще спонукала до руху думка — проста й страшна: «Хто той ворог?». Адже проти нього, того ворога, а це були радянські танки, збирався воювати, про що свідчить і паскрізна деталь — протитанкова рушниця, з якої він таки підбив один танк. Коли, відкривши люк, побачив трупи дівчат і серед них знайому Ату, Петра вразила ця

страшна трагедія — трагедія дівчат, трагедія його особисто, трагедія всіх хлопців з дивізії «Галичина», трагедія українського народу, якого дужчі сили прирікали на самознищення. Як пише автор, Петро йшов «в ніщо. В порожнечу. В чорне провалля... Утікав від того, від чого не можна втекти». Ці слова (ними закінчується повість) виконують роль пуанта. Відштовхуючись від нього, можна вибудувати естетичні ряди епізодів, думок і станів, переданих у формі невласне прямого мовлення героя. І всі ті ряди будуть перейняті реальною трагедією. Звідси можливе визначення жанру «Огненного кола»: психологічна повість-трагедія.

Яків Балаба в романі У. Самчука «Чого не гоїть вогонь» — герой діючий. Через те в романі розвинутий сюжет, з пригодницькими елементами. Боротьба українських партизанів відбувається у складних умовах спочатку проти фашистського, а потім проти сталінського тоталітарного режимів. Але сюжет немовби обірваний. Про трагедію визвольних змагань та долю їх учасників ідеться в останньому підрозділі, що виконує роль епілога. Тут — Мальвіна Балаба та двоє дітей Якова. Оповіді Мальвіни, як можна здогадуватись, узяті за основу сюжету роману, через те пам'ять про борців за Україну позначилася і на особливостях його жанру: роман боротьби й пам'яті.

У повісті А. Дімарова «Син капітана» відображено перший період війни, коли фашисти стрімко наступали. Група червоноармійців з немовлям на руках, сином загиблого командира, відступає німецькими тилами, щоб перейти лінію фронту й потрапити до своїх. Бійці в повісті А. Дімарова, як і герої роману У. Самчука, перебуваючи в тилу фашистів, почувають себе на своїй землі. Але сьогодні пафос повісті А. Дімарова ускладнюється багатьма питаннями: «Чи уникнуть воїни фашистської кулі? Чи потраплять до своїх? Як приймуть їх там?». Такі трагічні штрихи об'єктивно зближують повість А. Дімарова з повістю І. Багряного і романом У. Самчука. Щоправда, А. Дімаров задумував повість «Син капітана» як героїчну. Оптимізму їй мала надавати й наскрізна деталь: оберігаючи немовля, бійці не тільки демонструють вірність бойовому товаришу, а й оберігають цю грудочку життя, щоб крізь страхіття вогню і смерті перекинути живий місточок у майбутнє. Певна невизначеність

позиції автора призводить до розмитості жанрово-стильових ознак, а отже, й до художніх утрат.

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

1.5. Напрями дослідження художнього твору

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

Сутність і мета аналізу художнього твору

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

ґрунтовним, може включати всі чи окремі види роботи над ним.

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

Аналіз художнього твору — уявна (мисленнєва) операція, яка передбачає членування твору на частини (складники змісту і форми), виокремлення частин, дослідження їхніх особливостей, визначення їхніх місця й функціональної ролі в загальній системі твору, встановлення характеру взаємодії з іншими частинами.

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

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

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

У процесі вивчення й викладання літератури вироблено цілісну систему правил аналітичних операцій над твором. Вони ґрунтуються на розумінні природи й суті художньої літератури, її функцій, на виокремленні аспектів твору для докладного вивчення, на характері

підходу до певних його частин. Традиційно ці правила, види поділяють на групи — принципи, види (методи), способи і прийоми аналізу.

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

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

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

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

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

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

Види (методи) аналізу твору. Найрозгорнутішу картину аналізу складають його види (методи).

Види (методи) аналізу твору — підходи до твору з погляду розуміння функції художньої літератури.

В історичному плані методи аналізу пов'язують з певними літературознавчими школами. Терміни «види аналізу» і «методи аналізу» часто вживають як синоніми, оскільки загальноприйнятих критеріїв їхнього розмежування наука не виробила.

Загальну систему видів аналізу художнього твору репрезентують:

1. Соціологічний аналіз. В українському літературознавстві тривалий час він був найбільш поширений. Під дією ідеології народників, згодом і більшовиків класову проблематику в літературі виводили на передній план, абсолютизували. Очевидно, поки в світі існуватиме нерівність, а люди не перестануть співчувати скривдженим, елементи соціологічного аналізу будуть присутні в літературознавчій науці — з акцентуванням моральних аспектів соціальної проблематики. Однак доведення до абсурду соціологічного підходу (вulgарний соціологізм) шкідливий літературі і науці.

2. Психологічний аналіз. Його діапазон досить широкий: аналіз засобів психологізму в творі та літературі загалом; дослідження психології сприймання і впливу художнього твору на читача; вивчення психології творчості.

3. Естетичний аналіз. Передбачає тлумачення творів з погляду категорій естетики: «прекрасне — потворне», «трагічне — комічне», «високе — низьке». Не рідкість і застосування моральних категорій, які вкладаються в діапазон ціннісних орієнтацій, окреслений естетикою: «героїзм», «вірність», «зрада» тощо.

4. Формальний аналіз. Погляд на форму як специфічну прикмету літератури й тлумачення змістовності форми — здобутки «формальної школи».

5. Біографічний аналіз. Передбачає розгляд біографії письменника як важливого джерела творчості. Безперечно, автор акумулює враження та ідеї часу, творить художній світ, тому вивчення обставин його життя може допомогти глибше дослідити процес зародження й визрівання творчих задумів, увагу до певних мотивів тощо. Особистісні моменти відіграють важливу роль у творчості, водночас художній твір має об'єктивну естетичну цінність.

6. Порівняльний аналіз. Охоплює порівняльно-історичний та порівняльно-типологічний розгляд творів. Його використовують при вивченні оглядових тем.

7. Структурний аналіз. Багатьох привабила ідея його прихильників одержати точні знання в «неточній» літературознавчій науці. Однак у гуманітарних науках є певна «межа точності», яка з новими відкриттями може відсуватися, але «перейденою» ніколи не буде. Така доля спіткала й структуралізм. У центрі аналізу він ставив текст: розглядали елементи, рівні твору, а його структуру розуміли як ієрархію рівнів. Попри гостру критику структуралізму в літературознавстві, яка прийшла на зміну загальному захопленню ним, багато його уроків не втратили цінності — зокрема розуміння системності елементів (складників) твору, визнання неоднакової ролі різних складників форми у вираженні змісту.

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

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

Сучасні літературознавчі праці подають ширший перелік видів аналізу, але не всі вони однаково продуктивні на

рівні художнього твору. Через те перераховано найуживаніші види аналізу.

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

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

Найпоширеніші способи аналізу:

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

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

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

4. Аналіз твору «за автором». Приписувати йому універсальні можливості не слід. Найбільший ефект він дає при вивченні творів, де авторська позиція втілюєть-

ся насамперед на рівні фабули, розгортається структурою твору. До таких належить роман у віршах «Маруся Чурай» Л. Костенко, хоча його можна проаналізувати й іншими способами.

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

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

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

До прийомів аналізу художнього твору належать:

1. «Повільне читання». Воно полягає в докладному мовно-стильовому розгляді подробиць обраного епізоду, що відкриває змістові аспекти художнього тексту. Щоб аналітична операція не розпорошилася на подробиці, «повільне читання» має бути цілеспрямованим і системним. Тоді воно слугуватиме головній меті дослідника, як під час аналізу «Лісової пісні» Лесі Українки.

2. Історико-літературний коментар. Це пояснення фактів, назв, імен, літературних ремінісценцій, без знання яких розуміння тексту було б неповним.

3. Розгляд системи предметних деталей. Він передбачає наочне відстежування руху художньої ідеї в ліричному творі.

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

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

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

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

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

Аналіз твору необхідно завершувати синтезом — короткими висновками про основні його ідеї, характер авторської позиції та специфіку їх утілення. Важливо при цьому перейнятися таїною художнього слова. Здійснюють його різними способами. Часто розпочинають із вивчення форми, наближаючись до розуміння змісту, художньої своєрідності, місця кожного складника в загальній системі твору, переходячи від деталі до ідеї, розпізнаючи її в конкретних епізодах, композиційно-сюжетних та жанрових прийомах, словесних засобах.

Декодування художнього твору

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

Код, кодування — не нові явища у літературознавстві. У найширшому сенсі з кодуванням пов'язане називання предметів, явищ, якостей та дій. Свої коди мають прислів'я, приказки, загадки, замовляння, багато ритуалів

лів, які без розуміння їхньої таїни втрачають сенс. Своєрідні коди присутні в народній (і не тільки) символіці.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Інтерпретація художнього твору

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

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

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

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

Технологія аналізу художнього твору

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

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

Ключ до таїни художнього слова і літературного твору можна знайти лише на перехресті доброго знання

теоретичних основ аналізу феномена словесного мистецтва і вміння бачити всю конкретику й неповторну оригінальність кожного складника його змісту і форми.

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

Література

Бучис А. Роман и современность: Становление и развитие литовского совр. романа / Альгимантас Бучис. — М.: «Сов. писатель», 1977. — 414 с.

Енгельс Ф. Діалектика природи / Фридрих Енгельс // Маркс К., Енгельс Ф. Твори. ... — Т. 20. — С. 450.

Зборовська Н. В. Психоаналіз і літературознавство : посібник / Ніла Вікторівна Зборовська. — К., 2003. — 390 с.

Ильин И. П. Текстовый анализ / Илья Петрович Ильин // Западное литературоведение XX века : энциклопедия. — М.: Intrada, 2004. — С. 395—398.

Клочек Г. Д. У світлі вічних критеріїв / Григорій Дмитрович Клочек. — К., 1989. — 221 с.

Потебня А. А. Эстетика и поэтика / Александр Афанасьевич Потебня. — М.: Искусство, 1976. — 614 с.

Рудяков Н. А. Поэтика и стилистика художественного произведения / Николай Александрович Рудяков. — Симф., 1993. — 143 с.

Сухомлинський В. Джерело невмирущої криниці (3 листа до словесника) / Василь Сухомлинський // Літературна Україна. — 1970. — 28 квітня.

Ткаченко А. О. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства) / Анатолій Олександрович Ткаченко. — К.: Правда Ярославичів, 1998. — 448 с.