

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КРИВОРІЗЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Кафедра української та зарубіжної літератур

«Допущено до захисту»

Завідувач кафедри

_____ Мельник Н. Г.

Протокол № _____

« ____ » _____ 2022 р.

Реєстраційний № _____

« ____ » _____ 2022 р.

КОНЦЕПЦІЯ ЛЮДИНИ В РОМАНАХ
ГІ ДЕ МОПАССАНА «ЛЮБИЙ ДРУГ» ТА
ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО «МІСТО»

Магістерська робота студентки
факультету української філології
групи УАФ-17
спеціальності 014.01 Середня освіта
Українська мова і література,
додаткової спеціальності –
Мова і література (англійська)
Запорожченко Ангеліни Леонідівни

Керівник:
кандидат філологічних наук, доцент
Мельник Н. Г.

Оцінка:
Національна шкала _____
Шкала ECTS _____ Кількість балів _____

Члени комісії _____
(підпис) (прізвище та ініціали)

(підпис) (прізвище та ініціали)

(підпис) (прізвище та ініціали)

(підпис) (прізвище та ініціали)

(підпис) (прізвище та ініціали)

АНОТАЦІЯ

Запорожченко А. Концепція людини в романах Гі де Мопассана «Любий друг» та Валер'яна Підмогильного «Місто». Кривий Ріг, 2022. 105 с.

У магістерській роботі досліджено художню концепцію людини, відображену в романах Гі де Мопассана «Любий друг» та Валер'яна Підмогильного «Місто». Акцентовано на спільних та відмінних рисах художньої концепції людини у творах французької та української літератур.

Ключові слова: художній концепт, концепція людини, роман, ідейний зміст.

ЗМІСТ

| | |
|--|-----|
| ВСТУП | 3 |
| РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ | 6 |
| 1.1. Поняття <i>концепт</i> та <i>концепція людини</i> як літературознавча проблема..... | 6 |
| 1.2. Творчість Гі де Мопассана в літературознавчому осмисленні..... | 14 |
| 1.3. Творчість Валер'яна Підмогильного в літературно-критичному дискурсі | 21 |
| Висновки до розділу 1..... | 27 |
| РОЗДІЛ 2. КОНЦЕПЦІЯ ЛЮДИНИ В РОМАНІ ГІ ДЕ МОПАССАНА «ЛЮБИЙ ДРУГ» | 30 |
| 2.1. Ідейний зміст та система образів роману..... | 30 |
| 2.2. Концепція людини в романі..... | 38 |
| 2.3. Інноваційні підходи до вивчення творчості Гі де Мопассана в шкільному курсі літератури..... | 46 |
| Висновки до розділу 2..... | 50 |
| РОЗДІЛ 3. КОНЦЕПЦІЯ ЛЮДИНИ В РОМАНІ ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО «МІСТО» | 53 |
| 3.1. Ідейний зміст та система образів роману..... | 53 |
| 3.2. Концепція людини в романі..... | 60 |
| 3.3. Інноваційні підходи до вивчення творчості Валер'яна Підмогильного в шкільному курсі літератури..... | 73 |
| Висновки до розділу 3..... | 82 |
| ВИСНОВКИ | 87 |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ | 94 |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ | 104 |

ВСТУП

Дослідження концепції людини в літературному творі є магістральним напрямком у процесі аналізу його ідейного змісту. Це своєрідна квінтесенція художньої картини світу автора, його ключові ціннісні орієнтири, запропоновані суспільству. Це систематизована, викристалізована модель особистості, визнана митцем, відповідно до його життєвих та естетичних ідеалів. Тому проблема визначення концепції людини – найважливіший етап аналізу твору.

Над тлумаченням термінів *концепт* та *концепція людини* працювало багато науковців та мислителів. Уперше вони окреслюються в добу Середньовіччя й активно використовується в працях П. Абеляра, Ф. Аквінського, Г. Порретанського та інших філософів. Інтерес до цього поняття не згасає й нині, зокрема, наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття активно це питання вивчали такі українські науковці, як О. Селіванова, Ж. Соколовська, Л. Синельникова, Л. Лисиченко, Л. Пелепейченко, В. Ужченко, О. Юрченко, Х. Януш, І. Фісак, В. Супрун, Л. Мунтян та багато інших. Проте й досі немає універсального вичерпного визначення цих понять, зокрема й у галузі літературознавства.

Попри те, що творчість класиків французької та української літератури Гі де Мопассана й Валер'яна Підмогильного вже багато років перебуває в центрі уваги науковців, із погляду визначення спільних та відмінних риса саме концепції людини, їх доробок недосліджений. Дослідженню їхньої спадщини присвячено чимало літературознавчих праць: їх часто порівнюють, зіставляють творчу манеру, тематику й проблематику літературних творів, проте концептуальний рівень дослідження їх творів, зокрема, визначення художньої концепції людини в романах Гі де Мопассана «Любий друг» та В. Підмогильного «Місто», потребує окремого аналізу.

Отже, **актуальність** теми дослідження зумовлена відсутністю системного підходу до осмислення концепції людини в романах Гі де

Мопассана «Любий друг» та Валер'яна Підмогильного «Місто», необхідністю глибокого вивчення авторських механізмів творчості. На нашу думку, аналіз цих творів крізь призму концепції людини окреслить уявлення про світогляд митців, їхні естетичні та морально-етичні погляди щодо сутності людини, її місця у світі та суспільстві.

Мета роботи полягає в тому, аби дослідити й окреслити особливості авторських концепцій людини в романах Гі де Мопассана «Любий друг» та Валер'яна Підмогильного «Місто», визначити їх спільні та відмінні риси.

Для досягнення зазначеної мети розв'язували такі **завдання**:

- здійснити аналітичний огляд теоретичних праць із теми дослідження;
- з'ясувати суть понять *концепт* та *концепція людини* в літературознавстві;
- визначити місце творчості Гі де Мопассана та Валер'яна Підмогильного у літературному процесі Франції та України;
- визначити концепцію людини в романах Гі де Мопассана «Любий друг» та Валер'яна Підмогильного «Місто»;
- визначити інноваційні підходи до вивчення творчості Гі де Мопассана та Валер'яна Підмогильного в шкільному курсі літератури;
- зробити узагальнення дослідження.

Об'єкт дослідження – романи Гі де Мопассана «Любий друг» та Валер'яна Підмогильного «Місто».

Предметом наукової роботи є концепція людини, висвітлена у вказаних творах письменників.

Джерельною базою магістерської праці є романи «Любий друг» Гі де Мопассана та «Місто» Валер'яна Підмогильного.

Основні методи дослідження: теоретичний аналіз (вивчення літературознавчих теоретичних понять); критичний аналіз (дослідження

проблеми тлумачення понять *концепт* та *концепція людини* в науковому дискурсі); теоретичний синтез (узагальнення теоретичних відомостей про літературний процес, біографічного та фактологічного матеріалу про Гі де Мопассана та Валер'яна Підмогильного, про особливості їхньої творчої манери, тлумачення понять *концепт* та *концепція людини*, визначення інноваційних методик при вивченні творчості вказаних письменників у шкільному курсі української та зарубіжної літератур); системний аналіз (добір фактичного матеріалу та його групування); концепто-стильовий метод аналізу творів; описовий метод (опис особливостей творчості Гі де Мопассана та Валер'яна Підмогильного).

Теоретичне та практичне значення основних положень магістерської роботи полягає в тому, що вони можуть бути використані під час вивчення творчості Гі де Мопассана та Валер'яна Підмогильного в шкільному курсі української та зарубіжної літератур, у процесі підготовки навчальних проєктів з літератури, при написанні курсових та кваліфікаційних робіт студентами-філологами, у процесі викладання тематичних спецкурсів для студентів філологічного профілю тощо.

Апробація. За темою дослідження опубліковано статтю: Запорожченко А. Поняття «концепт» як літературознавча проблема. *Матеріали студентських наукових читань* : зб. наук. праць. Кривий Ріг, 2022. Вип. 10. С. 35-38.

Структура роботи. Наукова робота складається зі вступу, трьох розділів, супроводжуваних висновками, загальних висновків, списку використаної літератури, який нараховує 96 позицій, списку використаних джерел, що охоплює 2 позиції. Повний обсяг наукової роботи – 105 сторінок, із яких 88 сторінок основного тексту.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1. 1. Поняття *концепт* та *концепція людини* як літературознавча проблема

Як відомо, література – це мистецтво слова, отже, літературний твір є мистецьким зразком. Проте будь-який витвір мистецтва створюється людиною для людини і, відповідно, в центрі його зображення найчастіше перебуває та ж людина. Проблема людини лежить в основі всіх одвічних проблем художнього пізнання. Оскільки літературний твір має складну природу, то, зрозуміло, і дослідження його – процес багатогранний та різнорівневий. Останнім часом серед сукупності рівнів дослідження твору (ідейний, тематичний, сюжетний, ейдологічний, жанрологічний тощо) вирізняється та набирає все більшої популярності концептуальний рівень, який навіть називають новим вектором літературознавства, «що відкриває перспективи розуміння ідіостилю письменника з позицій національної культурної традиції та загальнолюдських духовних цінностей» [85, с. 69].

На думку О. Кагановської, саме такий підхід до дослідження літературного твору, тобто вивчення його кожного окремого концепту, допомагає «розкодувати» все те, що намагався сказати письменник, та віднайти «узагальнене та специфічне» в кожному окремому фрагменті його твору [28, с. 114].

Уже з середини ХХ століття в науковій літературі починає активно функціонувати, розвиватися, тлумачитися термін «концепт», але й досі немає однозначного його визначення.

Уперше поняття «концепт» окреслюється в добу Середньовіччя в працях П. Абеляра, Ф. Аквінського, Г. Порретанського та інших філософів. Інтерес до цього поняття не згасає й нині, зокрема наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття активно вивчали це питання такі українські науковці, як

О. Селіванова, Ж. Соколовська, Л. Синельникова, Л. Лисиченко, Л. Пелепейченко, В. Ужченко та багато інших.

Найчастіше «концепт» визначають як родове поняття, певне мисленнєве утворення, яке виникає у свідомості того, хто чує слово й сприймає його, паралельно уявляючи якийсь образ, із цим словом пов'язаний. З одного боку, цей образ – доволі індивідуалізований, адже відтворює його свідомість певного реципієнта, а з іншого – стереотипний, узагальнений, типовий для багатьох людей. Щоправда, у різних наукових галузях тлумачення поняття «концепт» інколи суттєво відрізняються, навіть в одній сфері пізнання можливі різні варіанти його тлумачення.

Нині «концепт» може трактуватися як одиниця мовознавства, лінгвокультурології, філософії, психології, літературознавства тощо.

Сучасна дослідниця Ж. Краснобаєва-Чорна вважає, що в науці можна виокремити сім напрямків інтерпретації концепту як явища: «логіко-філософський (Дж. Кемені, Ч. Пірс, Г. Фреге); власне філософський (Ж. Дельоз, Ф. Гаваттарі); лінгвістичний (В. Гак, В. Звегінцев, Л. Резников, О. Тараненко, П. Чесноков); лінгвокультурологічний (А. Вежбицька, Д. Гудков, І. Захарченко, Л. Іванова, В. Іващенко, В. Красних, В. Маслова); когнітивний (В. Дем'янков, О. Кубрякова, З. Попова, І. Стернін); психолінгвістичний (О. Залевська, Л. Лисиченко, М. Ткачук, О. Селіванова, В. Старко, О. Цапок, І. Штерн) та літературно-культурологічний (Л. Грузберг, Л. Іванова, О. Кагановська), які відображають складну і суперечливу природу самого концепту і наукового знання про нього» [36, с. 67].

К. Голобородько зазначає, що намагання дати ґрунтовний, цілісний опис концепту «пов'язане з проблемою розмежування цього терміна з такими, як поняття, значення, лексичне значення, сема, денотат та ін., а також опису співвідношень концепту з такими поняттями, як образ, символ, архетип, міфологема» [14].

Розглядаючи концепт як літературно-культурологічне явище, не можна відмежовувати його тлумачення й від інших наукових підходів, зокрема лінгвістичного.

Проведений багатьма науковцями глибокий різноаспектний аналіз створив передумови для виокремлення об'єктивної лінгвістичної категорії концепту. На думку К. Голобородька, «лінгвістичний концепт – вербально виражена інтегральна категорія, яка відображає психоментальні ресурси свідомості, узагальнює знання й досвід людини, репрезентує мовну картину світу» [14].

Коли йдеться про концепт у літературознавстві, то, як зазначає Н. Плотнікова, це поняття «в сучасному значенні з'являється там, де літературознавче дослідження переміщується в галузь культури та мови» [61, с. 95], тобто концепт у літературі невіддільний від концепту як мовознавчого терміна, і це зрозуміло, адже основним інструментом творення літератури є слово.

Літературний підхід до концепту відображений у працях багатьох науковців, зокрема О. Беспалової, Н. Володіної, Н. Болотнової, В. Ніконової, В. Кононенка, О. Туктангулової, М. Володарської та інших.

Доволі місткою є наукова розвідка М. Володарської, присвячена проблемі концепту саме в галузі художньої літератури, у якій, вивчивши погляди дослідників щодо цього поняття, вона доходить висновку, що «художній концепт є специфічною автономною структурою, котра характеризується принциповими відмінностями порівняно із концептом в інших галузях гуманітарного знання, займаючи гнучку позицію на шкалі «індивідуальне-загальне». Ця шкала, на думку дослідниці, враховує два взаємообумовлені підходи: інтерпретацію концепту із когнітологічної (як індивідуально-авторське утворення) та культурологічної (як елемент загальної національної картини світу) позицій [9]. Тобто концепт у літературному творі становить собою певне синкретичне утворення, на яке впливає як свідомість самого автора твору, так і його культурне оточення, певне середовище, що

формує світогляд письменника, його національне та загальнолюдське бачення картини світу.

З іншого боку не варто забувати й про того, хто сприймає та інтерпретує текст, тобто про читача, який має його «розкодувати», певним чином усвідомити значення та цінність тих концептів, якими автор наповнив твір. Із цього приводу Ю. Ковалів зазначає, що «концепт як інформаційна структура художньої чи аналітичної свідомості вважається різносубстратною, відповідно організованою одиницею пам'яті, що містить сукупність знань про об'єкт літературного пізнання. Концепт перебуває між багатством мови та обмеженнями її застосування, тому його використання залежить від сучасного контексту та конкретного концептоносія. Наприклад, концепт «жовтий князь» має значення для того, хто ознайомлений з однойменним романом В. Барки і розуміє, в якому контексті вжите це словосполучення» [39, с. 521].

Ми свідомі того, що термін «концепт» – поняття, яке сьогодні не має чіткого, однозначного тлумачення. У багатьох наукових галузях, зокрема й у літературознавстві, воно має різні трактування, що спираються на специфічні критерії. Проте аналіз специфічних ознак цього явища та чинних наукових теорій дозволив нам обрати визначення, що адекватно відображає сутність цього терміна та його художні функції в літературному творі: «Концепт – формулювання, розумний образ, загальна думка, поняття, що домінують у художньому творі чи літературознавчій статті» [39, с. 521]. Саме на нього ми спиратимемося в ході дослідження.

Досліджуючи поняття «концепт», не можемо оминати й такого терміна, як «концепція», і, зважаючи на мету нашого дослідження, «концепція людини» зокрема.

Поняття «концепція» функціонує в різноманітних наукових галузях, тобто є наскрізним явищем для всіх сфер пізнання. «Енциклопедія сучасної України» подає таке визначення цього терміна: «Концепція (від лат. *conceptio* – осягати, сприймати) – система поглядів, понять про ті чи інші явища або процеси, спосіб їхнього розуміння, тлумачення; основна ідея будь-якої теорії,

головний задум; ідея чи план нового, оригінального розуміння; конструктивний принцип художньої, технічної та інших видів діяльності» [24].

«Словник іншомовних слів» за редакцією О. Мельничука містить таке тлумачення: «Концепція – 1) Система поглядів на певне явище; спосіб розуміння тлумачення якихось явищ, основна ідея будь-якої теорії. 2) В мистецтві – ідейно-творчий задум твору» [71]. Як бачимо із поданих визначень, *концепція* – це певна система поглядів на якесь явище, основна ідея, основний задум будь-чого, а якщо йдеться про мистецтво, і художню літературу зокрема, то це ідейно-творчий задум твору. Глибше тлумачення цього поняття знаходимо в «Літературознавчій енциклопедії»: «Концепція – розгорнута система знань про предмет, позбавлена логічних суперечностей при тлумаченні складної проблеми чи явища. Поняття розроблене в риториці, поширене в різних наукових дисциплінах, отже, і в літературознавстві. Може базуватися на особистому досвіді інтерпретатора (письменника, літературознавця, літературного критика) або на позиції інших авторитетів. Концепція ґрунтується на особистому баченні суб'єктом відповідного предмета» [39, с. 522–523]. Отже, робимо висновок: *концепція* в літературному творі – система уявлень автора про певний предмет, які, органічно поєднуючись та доповнюючи одне одного, дають змогу письменникові висловити власне бачення зображуваного та розкрити ідейний задум твору.

Аналізуючи літературний твір, сучасні науковці вживають термін *художня концепція*. Так, П. Білоус зазначає, що «художня концепція – визначальний задум, основна думка, «артистична» ідея твору, яка наповнює зміст певним спрямуванням, пафосом; таким чином письменник у художній формі викладає свій погляд на якусь проблему, на конкретну ситуацію у суспільстві, на актуальні питання людського буття» [3, с. 153]. Науковець вважає, що розкриттю такого задуму сприяє уся поетика твору, крім того, поза твором художня концепція просто перестає існувати. Подібні погляди має й літературознавець В. Марко. Він виділяє два рівні щодо розуміння художньої

концепції твору: теоретичний (розгалужена система понять, що дають змогу всебічно розглянути літературний твір) та художній (реалізація авторської концепції в літературних творах). Оскільки найчастіше в центрі зображення будь-якого твору є людина, її світогляд, взаємодія із соціумом тощо, то поняття художньої концепції для В. Марка є невіддільним від поняття *художньої концепції людини*, яку дослідник вважає результатом «складної творчої роботи письменника над осмисленням людини і світу, духовного й матеріального аспектів життя, трансформації вражень автора та імпульсів його підсвідомості в поетичні образи. У теоретичному плані концепція людини – інструмент дослідження художньої літератури» [44, с. 58]. Як зазначає Т. Целюх, «концепцію людини досліджують із філософської, психологічної, соціологічної та літературознавчої точок зору. Естетичне ставлення людини до світу й до інших людей є невіддільною ланкою в концепції людини, яка стверджує людське в людині. Пізнання людини в мистецтві є одночасно й пізнання тих умов, у яких вона живе і розвивається» [86, с. 31]. О. Романенко вважає, що художня концепція людини є естетично оформленою універсальною моделлю особи, що передає особливості світовідчуття конкретної епохи й автора як її представника, «особливим способом естетичного освоєння світу на різних рівнях художньої системи твору: від мікроелементів (деталей) до ідейного цілого, поетики твору, від закономірностей художньої організації матеріалу письменником до культурного та літературного феномену твору» [69, с. 7]. Дослідниця виділяє три структурні рівні художньої концепції людини:

- 1) структурно-стилістичний – об'єднання мовностилістичних, семантичних деталей тексту, поетичних образів, що представляють етичні установки, внутрішній світ героїв, формують їхнє смислове ціле;
- 2) художньо-образний – діалектика розвитку характерів персонажів, часопростір твору як суперечність між дійсністю й внутрішнім світом героя, вираження особливостей його світогляду;

3) філософсько-універсальний – універсальні смисли «людського» у творі (любов, ненависть, щастя, трагедія, самотність, непотрібність, розгубленість тощо) [69, с. 8].

Окрім рівнів дослідження художньої концепції людини, виділяють ще й систему понять, які її складають. Так, В. Марко серед них виокремлює такі:

- 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);
- характерні риси (визначають ідейну спрямованість концепції людини; це фундаментальні категорії, об'єднані в опозиційні пари (гуманізм / антигуманізм, класові / загальнолюдські цінності, масовість / елітарність, новаторство / традиції);
- ідейно-естетичні аспекти концепції людини (визначають її взаємини зі світом, часом і собою: людина і світ, людина і людина, людина і суспільство, людина і природа, людина і час (минуле, сучасне, майбутнє), а також свобода / несвобода, правда / брехня, краса / потворність, добро / зло, любов / ненависть, життя / смерть, божественне / інфернальне тощо);
- джерела художньої концепції людини (під їхнім впливом формується творча особистість автора: суспільно-філософські науки (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) [44, с. 60–61].

Концепція людини осмислюється в різноманітних концептах, які утворюють у художньому творі оригінальну концептосферу. Так, В. Кононенко у своїй монографії «Концепти українського дискурсу» називає понад сто типових для української літератури концептів, зокрема

агресія, вірність, журба, загибель, кохання, людяність, неволя, перемога, розпач, смерть, талан, щастя тощо [33]. Ці концепти можуть бути найрізноманітнішими, адже автор через літературного героя висловлює власне бачення людини, розуміння її суті та світогляду. Вибір письменником того чи іншого героя в контексті художньої концепції людини зумовлений багатьма чинниками: береться до уваги й історичне, й ідеологічне, і психологічне, і соціальне мотивування, й вибір обставин зображуваного, і розкриття певної проблематики, й особисте бачення автором зображуваного та визначення ракурсу розкриття подієвого ряду. Крім того, художня концепція людини залежить і від певного історичного періоду, у якому живе й творить письменник. Т. Целюх, спираючись на дослідження багатьох науковців, простежує еволюцію поглядів на людину в літературному дискурсі від середини ХІХ століття до наших днів. Так, вона зазначає, що в цьому часовому проміжку її розглядали як об'єкт науки, як соціально доцільного представника суспільства зі знівельованою індивідуальністю та унікальністю, як самотню, зайву, відірвану від соціуму істоту, як маргінальну особистість, що усвідомлює абсурдність буття [86, с. 35-36].

Отже, «концепція людини» – поняття в літературознавстві, що наразі не має чіткого, однозначного тлумачення. Кожен дослідник трактує його по-своєму, залучаючи до інтерпретації різні рівні та складники при вивченні цього явища, і це не дивно, адже й кожен письменник, маючи власне уявлення про людину, висловлює своє бачення на її місце в соціумі, на її ставлення до загальнолюдських понять. На нашу думку, «художня концепція людини» – це певна узагальнена модель особи, що відображає її сутність, внутрішній світ, особливості світогляду та взаємодії із соціумом та формується у свідомості читача через представлення автором різноманітних концептів, таких як воля, любов, радість, смерть, забуття тощо. Саме на таке тлумачення цього терміна спиратимемося у подальшому дослідженні.

1.2. Творчість Гі де Мопассана в літературознавчому осмисленні

XIX століття справедливо вважають багатим на різноманітних талановитих митців, зокрема майстрів художнього слова. І коли йдеться про найкращі здобутки в галузі літератури цієї доби, то неможливо не згадати Гі де Мопассана. Мільйони читачів ставлять його в один ряд із Бальзаком, Золя, Флобером, Стендалем, яких він наслідував, у яких вчився і яких почасти навіть перевершив. Вражають слова К. Шахової про творчість Гі де Мопассана в передмові до одного з численних видань його творів: «Тепер, коли з відстані багатьох десятиліть ми можемо оглянути й оцінити в цілому творчий доробок Мопассана, коли суперечки навколо цього письменника відшуміли, а сторінки критико-пасквільних статей, проти нього спрямованих, узялися порохом забуття, коли він витримав найважчий іспит – іспит часом, ми можемо сказати, що він був не просто один з плеяди талановитих письменників, а творець живого і вічного, правдивого і пристрасного мистецтва» [89, с. 3].

На жаль, Гі де Мопассан прожив доволі коротке життя – неповні сорок років, із яких трохи більше ніж десять займався активною творчою працею. Проте і такого невеликого терміну йому вистачило, аби залишити по собі вагомий слід не лише у французькій, а й в усій світовій літературі. Такий інтенсивний літературний шлях Гі де Мопассана, що в основному припав на 80-ті роки XIX століття, збігся із розвитком у Франції натуралізму, через це його творчість приписують до натуралістичної школи, проте дослідники із цим часто не погоджуються. Так, І. Казаков вважає, що Гі де Мопассан «лишився вірним традиції Бальзака та Флобера, представляючи критичний реалізм на новому етапі його розвитку, коли на початку XX століття він перебував у стані напружених пошуків нових засобів зображення дійсності» [29, с. 5].

Гі де Мопассан почав писати ще в ліцейські роки, створивши багато віршів та оповідань, проте довгий час не друкувався, зважаючи на поради свого вчителя Г. Флобера. Цілих сім років Гі де Мопассан відточував

майстерність під його керівництвом, говорячи потім, що Г. Флобер за цей час дав йому стільки, скільки самому б йому не вдалося здобути й за сорок. І лише після таких довгих літературних спроб, після своєрідного загартування й відточення хисту під наглядом майстра Гі де Мопассан дебютує з одним із своїх оповідань 1875 року, проте повноцінним його «вступом» у літературу вважають повість «Пампушка», що вийшла друком 1880 року. Після неї письменник здобуває шалену популярність і входить у літературу, за його ж висловом, «як метеор». Після цього Гі де Мопассан залишає службу й починає займатися літературною діяльністю на професійному рівні, створивши за весь період понад триста новел, шість романів, п'єси, нариси, статті. Загалом у його творчості виокремлюють три періоди:

- 1) 1863 – 1879 р.р. – ранній період учнівства, відточення літературної майстерності;
- 2) 1880 – 1886 р.р – розквіт творчості;
- 3) 1887 – 1890 р.р – складний період кризи та зростання песимістичних настроїв [29, с. 6].

Насамперед Гі де Мопассан відомий як новеліст, і це не дивно, якщо зважати на його величезний творчий доробок у цьому жанрі. К. Шахова щодо цього зауважує таке: «Існує усталена думка, що він був одним із найбільших зарубіжних новелістів ХІХ століття. Плин часу лише підтверджує слушність цієї думки» [89, с. 16]. Перша збірка новел письменника – «Дім Тельє» – вийшла друком 1881 року, друга – «Мадемуазель Фіфі» – побачила світ у наступному, а далі щороку Гі де Мопассан видавав по дві, три, інколи навіть чотири збірки («Місячне сяйво», «Міс Гаррієт», «Івета», «Туан», «Маленька Рок», «Сестри Рондолі» та інші). Загалом було опубліковано півтора десятка збірок його новел. Н. Яцків уважає, що великою заслугою Гі де Мопассана є саме те, що він «повернувся від роману до новели, створив класичні зразки цього жанру і з винятковою майстерністю використав можливості цієї розповідної форми. <...> Це дало йому змогу створити струнку, лаконічну новелу, глибоко психологічну, актуальну і правдиву» [96, с. 125].

Особливості новел у творчій спадщині Гі де Мопассана та їхній вплив на формування цього жанру у французькій та світовій літературі досліджували як на батьківщині письменника (П. Лафарг, П. Бурже, Ж. Лакіз-Дутьє, Р. Бісмут та інші), так і поза її межами. В Україні це робили такі дослідники, як І. Франко, І. Денисюк, Ю. Янковський, М. Гресько, А. Градовський, В. Матвіїшин, М. Ткачук, Н. Яцків, В. Пащенко, О. Гальчук та інші вчені, проте вивчення творчості Гі де Мопассана не припиняється й зараз. Науковці звертають увагу на тематику новел, їхні жанрові особливості, на зміну настроєвості творів, на структурно-стильові доміанти в них тощо. Сам письменник, як зазначає М. Ткачук, прагнув класифікувати їх за тематичним принципом: «Мопассан, будучи вимогливим до того, які новели увійшли до тієї чи іншої збірки, постійно переглядав, переробляв їх, додавав одні, а інші вилучав. <...> Митець прагнув до групування їх, зокрема, за тематичним принципом: новели про полювання («Розповіді вальдшнепа»); виділяється тематична група патріотичних новел, що відтворюють любов народу до Франції під час франко-пруської війни» [79, с. 267]. Проте найчастіше такий принцип групування автором збірок не дотриманий, новели в них представлені найрізноманітнішої тематики. Як зазначає І. Казаков, «у своїй сукупності новели Мопассана здаються єдиною великою книгою про життя французького суспільства кінця XIX століття, де діють герої усіх соціальних станів та прошарків суспільства – величезна мозаїка, без кожної частинки котрої не буде загальної картини» [29, с. 7].

Однак якщо все ж таки спробувати виокремити із цієї «величезної мозаїки» певні тематичні елементи, то можна визначити основні теми новел Гі де Мопассана. О. Гальчук з цього приводу зазначає, що «зазвичай, керуючись тематико-змістовим чинником, виокремлюють новели про світ чиновників, про життя селян, про франко-пруську війну та новели про кохання» [13]. Подібне групування за тематичним принципом бачимо й у І. Казакова. Він виокремлює такі типи новел Гі де Мопассана:

- 1) новели про франко-пруську війну («Пампушка», «Мадемуазель Фіфі», «Старий Мілон», «Полонені», «Божевільна» та інші);
- 2) новели про кохання («Дім Тельє», «Любов», «Могильниці» та інші);
- 3) розвінчання культу власництва, влади грошей («Прогулянка», «Спадок», «Намисто», «Мій дядько Жюль» та інші);
- 4) доля позашлюбних дітей («Матір потвор», «Правдива історія», «Син», «Маслиновий гай» та інші);
- 5) тема знедолених людей («Сімонів батько», «Буатель», «Барильце» та інші) [29, с. 7–10].

Найповнішу характеристику мопассанівських новел за тематичним принципом подає, на нашу думку, К. Шахова: «Це теми війни, страждань і смерті, які вона несе людям; життя представників різних суспільних класів і прошарків, кохання, щастя чи нещастя в шлюбі, вірності і зради, самотності людини. Темою багатьох новел є тема жінки в суспільстві і сім'ї, доля людей, які опинилися поза межами суспільства, калік, жебраків, повій. Буржуазні й аристократичні звичаї в столиці й провінції, релігія і її вплив на людей, історії священників, ескізи яскравих людських характерів, психологічні феномени й аналізи хворої психіки, жартівливі сценки й анекдоти – все це розмаїття становить те, що ми називаємо новелістикою Мопассана» [89, с. 16–17].

Говорячи про жанрові різновиди мопассанівських новел, Н. Лацик зазначає таке: «У новелістиці Мопассана можна умовно виділити три типи новел: новела характерів, літературна новела та новела акції. Умовно – тому, що елементи всіх трьох типів присутні у кожній із них, але тільки один залишається провідним, визначаючи ідейну структуру та композицію твору» [38, с. 104]. Таку думку поділяють і більшість дослідників новел Гі де Мопассана, проте, крім вище згаданих основних трьох типів, виокремлюють й інші різновиди, зокрема О. Гальчук вважає, що також у нього представлені й «новела-анекдот, новела-сповідь, новела-памфлет, лірична новела та інші» [13], а М. Ткачук виділяє ще «сюжетні, лірико-психологічні новели», наголошуючи, що класифікувати їх за жанровими канонами доволі

складно [79, с. 267]. Проте найбільш широко репрезентована у Гі де Мопассана, як на її думку, так і на думку інших дослідників, саме новела характерів. «Новела характерів – найбільше художнє досягнення Мопассана, і саме воно кількісно домінує в його творчості», – вважає Н. Яцків [96, с. 126]. В основу такої новели письменник поклав реалістичне зображення людського характеру, і, крім майстерного показу його домінантних рис, змалювання особливостей того чи того психотипу, Гі де Мопассан зображує його в динаміці, відтворюючи еволюцію. Якісь навколишні реалії (особливості інтер'єру, побуту, опис природи тощо) хоч і присутні, проте неважливі, не настільки суттєві, мають, скоріше, певне допоміжне значення. У такій новелі розгортання сюжету, його динаміка розкривають зміну станів та почуттів людської душі, еволюцію її переживань. «Така новела з її акцентуацією на внутрішньому світі особистості, простої «маленької» людини, на внутрішніх драмах і конфліктах, що виявляють морально-етичні, духовні якості цієї особистості, є характерною для реалістичного типу творчості» [96, с. 126].

Окрім новел, вагомою частиною творчого доробку Гі де Мопассана є, безумовно, романи, яких загалом він написав за своє життя шість («Життя», «Любий друг», «Монт-Оріоль», «П'єр і Жан», «Сильна, як смерть», «Наше серце»), три з них дійсно здобули світову славу. Перший роман – «Життя» – світ побачив 1883 року. Про нього говорять, що твір «дуже скромний, простий, нейтральний і одночасно всеосяжний» [89, с. 20]. Усеосяжний, напевне, тому, що досі не існує однозначного тлумачення авторського задуму в «Житті». Деякі дослідники вважали, що це історія чистої, чутливої жінки, яка зійшла з праведного шляху, піддавшись спокусам світу, хтось наголошував, що це роман про зміну аристократичної культури новою – буржуазною, сповненою практицизму й корисливості, дехто підкреслював яскравий історизм твору, тему віри, релігійності. Проте інтерес до роману не вгаває й досі, породжуючи все нові й нові наукові розвідки. Г. Давиденко та О. Чайка підкреслюють: «Цей твір став виявом тонкого і глибокого проникнення письменника у людську психологію. Мопассан не просто зробив головною героїнею жінку, а ніби

змалював її очима історію руйнації ілюзій, розставання із чудовим минулим. Розповівши про конкретний, приватний випадок невдалого заміжжя, про «одне життя» (так точніше перекладалася назва роману), автор водночас показав життєві невдачі та розчарування своєї героїні як сумну, проте загальну закономірність» [21, с. 215].

Наступний роман «Любий друг» написано 1885 року. Він створений в іншій манері: якщо в «Житті» Гі де Мопассан ніби співчуває головній героїні, переживаючи разом із нею усі негаразди, то в романі «Любий друг» події висвітлені в сатиричному ключі, тут переважає критично-іронічне начало. Зокрема, уся історія сходження Жоржа Дюруа по щаблях соціальної драбини зображена в сатиричному плані. «У спокійній, об'єктивній манері, без натиску і перебільшень, але послідовно і безжально письменник змальовує людський тип, характерний не лише для Франції 80-х років минулого століття. Характерний настільки, що ім'я Жоржа Дюруа стає соціально-етичним поняттям, яке не втрачає критичної сили і в наші дні», – уважає К. Шахова [89, с. 22]. Головний герой роману діє за законами визиску, корисливості, безпринципності, максимально комфортно почувається в атмосфері аморальності, непорядності, серед людей, які на перший план виносять гроші, збагачення, кар'єру, соціальний статус, розбещеність, фізичне задоволення. Жорж Дюруа показаний в романі найбільше в сфері своїх інтимних стосунків із жінками, кожна з яких утрачає почуття власної гідності, із задоволенням і без довгих вагань піддавшись чарам молодого красеня. І хоч у «Любому другові» перед читачем постає розмаїття жіночих персонажів, яким Дюруа розбив серце, дослідники все ж таки називають цей твір романом-кар'єрою, а не романом про кохання. Доволі часто головного героя роману «Любий друг» порівнюють із Еженом де Растіньяком із твору «Батько Горію» Оноре де Бальзака. Так, В. Пащенко, досліджуючи образ Жоржа Дюруа, зазначає: «Породження своєї епохи, він проходить шлях бальзаківського Растіньяка, досягаючи мети найогиднішими засобами. Щоправда, між цими двома персонажами існує й значна відмінність – адже Растіньяк розумніший,

освіченіший, і на початку свого падіння в ньому переважають благородство та гуманність, тобто якості, цілком відсутні в Дюруа. У буржуазному суспільстві мопассанівський герой займає найнижчий щабель, але, хворобливо самолюбний, хоче будь-що досягти верхів» [58, с. 8–9]. Проте такий образ, при створенні якого Гі де Мопассан не шкодував іронії, сарказму й навіть інколи сатири, викривав підлість вчинків Жоржа Дюруа мало не на кожній сторінці роману, лишається, на жаль, актуальним в усі часи.

У романі «Монт-Оріоль» (1886) атмосфера загальної продажності, підлості й корисливості дещо розріджується, бо в центрі твору з'являється образ Христіани Андермат, яка, подібно до Жанни із «Життя», нещаслива, їй не таланить у житті, але вона дуже далека від розрахунків та прагматизму. У романі «П'єр і Жан» (1887) змальовано родину, яка свято дотримується буржуазних забобонів, власне, будь-які їхні зв'язки із суспільством лише забобонами й обмежені. Ще тіснішим стає коло соціальних відносин у романах «Сильна, як смерть» (1889) і «Наше серце» (1890). Ці твори позначені посиленням інтересом до внутрішнього світу героїв, певним відходом від загальносуспільних проблем.

Останні чотири романи були написані Гі де Мопассаном за дуже короткий проміжок часу: по одному твору на рік, з 1886 по 1890. Дослідники говорять, що ці романи є не такими довершеними, як «Життя» та «Любий друг»: «Загалом ці останні романи вважаються слабкішими за попередні, хоча талант Мопассана-психолога і знавця людської душі, майстра стилю виявився і в них. Читати ці твори цікаво й захопливо» [89, с. 24].

Українському читачеві твори Гі де Мопассана стали відомими завдяки численним перекладам, які почали з'являтися ще за життя автора, з 1883 року. Серед перекладачів його новел, статей, романів були Марко Вовчок, В. Щурат, В. Підмогильний, О. Маковей, М. Рильський, І. Рильський, Л. Івченкова, Б. Козловський та інші літератори.

Отже, літературна діяльність французького письменника ХІХ століття Гі де Мопассана високо оцінюється у світі. Його численні прозові твори

перекладені багатьма мовами світу, й українською зокрема. Попри те що мопассанівський творчий доробок активно вивчався як французькими, так і багатьма світовими літературознавцями, його проза продовжує бути об'єктом дослідження величезної кількості науковців, адже, за відомим висловом К. Ясперса, творчість великих «пояснювана нескінченно».

1.3. Творчість Валер'яна Підмогильного в літературно-критичному дискурсі

Валер'ян Підмогильний є непересічним письменником, а вся його літературна діяльність – актуальним об'єктом вивчення для вже багатьох і багатьох поколінь дослідників. Р. Мовчан називає його одним із найяскравіших прозаїків 1920-х років, одним із найпотужніших українських модерністів ХХ століття. «Його твори засвідчують спроможність української літератури бути самодостатнім мистецьким явищем у світовому контексті», – уважає дослідниця [50, с. 51].

В. Ковалевич вважає, що Валер'ян Підмогильний – «оригінальне явище в українській літературі», талановитий митець, «чия творчість, зазнавши сурового випробування, посідає належне місце серед класики української прози ХХ століття» [31, с. 80]. Г. Костюк, говорячи про його творчість, уважає, що «спадщину Валер'яна Підмогильного по праву можна вважати одним із найцінніших набутків української літератури. Високу художню вартість прози письменника не заперечували навіть найзапекліші критики його творчості» [35, с. 5]. Дослідники наголошують, що чим більше часу нас віддаляє від творчості Валер'яна Підмогильного, тим актуальнішою вона стає і тим більше нових підтекстових рівнів у ній розкривається.

Проте досить довгий проміжок часу Валер'ян Підмогильний був невідомим цілим поколінням українських читачів. У 30-х роках ХХ століття його репресували, твори вилучили й заборонили їх публікацію аж до 1988 року. Саме тоді вийшла друком його «Повість без назви...», згодом був

перевиданий роман «Місто», опубліковано кілька оповідань. Відтоді письменник почав повертатися в український літературний процес ХХ століття. І. Кость із цього приводу зазначає: «У радянські часи Валер'ян Підмогильний був підданий забуттю, його творчу спадщину заборонялося читати, видавати, вивчати. Повернення цієї непересічної постаті на літературну арену набуло широкого резонансу: твори письменника стали об'єктом численних літературознавчих та мовознавчих студій Р. В. Мовчан, В. О. Мельника, Л. В. Коломієць, М. П. Чабан, К. С. Дуба, Л. М. Мялковської, В. І. Дмитренка, О. В. Калініченко, С. І. Луцій, Г. М. Кудрі, М. Тарнавського й інших» [34, с. 75–76]. До цього переліку науковців можемо додати ще імена тих, хто досліджував творчість Валер'яна Підмогильного за кордоном після його реабілітації в той час, коли вдома він ще зі зрозумілих причин лишався забутих, тобто варто згадати Г. Костюка, Ю. Бойка-Блохина, Ю. Шереха, М. Ласло-Куцюк. В Україні дослідниками його творчості також були В. Шевчук, О. Гриценко, Л. Череватенко, О. Ковальчук, І. Парамбуль, Н. Поліщук, М. Васьків та багато інших.

Доля Валер'яна Підмогильного, як і багатьох письменників, котрим не пощастило жити й творити в радянську епоху, досить трагічна. Народився він на Катеринославщині 1901 року, після закінчення початкової сільської школи батьки віддали сина до Катеринославського реального училища. Валер'ян Підмогильний захоплювався літературною діяльністю ще з юнацьких років. Перші свої оповідання він публікував у шкільному журналі в 1916 – 1917 роках. Батьки мріяли про те, аби їхні діти мали гідну освіту, і докладали до цього надзвичайно багато зусиль. До старшої сестри майбутнього письменника Насті навіть запрошували вчителя французької мови. Саме тоді відбулося перше знайомство майбутнього письменника з іноземними мовами, яке переросло в захоплення всього життя. Після училища Валер'ян Підмогильний вступає до університету, проте через брак коштів вимушений його покинути та почати вчителювати. У цей час він пише оповідання «Добрий Бог», «Гайдамака», «Пророк», «На селі», «Ваня»,

«Старець», у 1920 році виходять друком «Твори. Том 1»: «Собака», «Смерть», «В епідемічному бараці», «Остап Шаптала», «Повстанці», «Комуніст», «Минуле», «За день», «Колисанка», «Кохання». Згодом письменник переїздить до Києва, потім до Ворзеля, де одружується із Катериною Червінською, знову повертається у Київ, працює редактором «Книгоспілки», входить до АСПИСу, «Ланки», МАРСу, видає словники, працює над сценарієм фільму, робить численні переклади класиків світової літератури... І весь цей час безперервно пише нові твори: виходить книжка оповідань «В епідемічному бараці», з'являються новели з циклу «Повстанці», оповідання «Іван Босий», книжка «Військовий літун», повість «Третя революція», збірка оповідань «Проблема хліба», роман «Таїс» А. Франса у перекладі Валер'яна Підмогильного, виходить друком роман «Місто» та багато інших творів. А 1933 року його безпідставно заарештовують, письменник проходить через закритий суд, вирок без оскарження, заслання до концтабору. У листопаді 1937 року Валер'яна Підмогильного розстріляно на Соловках. Лише через майже двадцять років, у 1956, його було посмертно реабілітовано, як і сотні чи тисячі інших українських митців у ті страшні часи.

Розвиток і становлення Валер'яна Підмогильного як письменника припали на буремні революційні роки (1917 – 1920), проте він не захоплювався революційною романтикою, намагався висвітлювати події об'єктивно, зображувати власних персонажів такими, якими є звичайні люди, аналізуючи їхню поведінку в межових ситуаціях. Звісно ж, цього молодому письменникові радянська критика пробачити не могла, попри те, що літературну майстерність Валер'яна Підмогильного все ж оцінювала високо й однозначно визнавала, повсякчас акцентувала йому на ідеологічних помилках та «ухилах». Критикували в першу чергу тематику його творів, адже він, як пише М. Поляков, одним із перших порушив проблему голоду в Україні («Проблема хліба», «Син», «Собака»), боротьби українського народу за незалежність («Остап Шаптала», «Третя революція»). Важливі екзистенційні проблеми, художньо осмислені в його прозі, – серед них і проблеми відчуження,

позбавлення людини індивідуальності, пізнання нею своєї сутності, сенсу життя, гідної смерті, – також посилювали її трагічно-дисгармонійний пафос, що оприявнював, напевне, найболочіший сумнів письменника – сумнів у позитивній перспективі революційних зрушень, що приведуть не до блага, а до краху України» [64, с. 8]. До того ж Валер'ян Підмогильний торкнувся ще однієї «забороненої» теми для радянського письменника – художня інтерпретація повстанського руху в Україні. Зрозуміло, що навіть сама тематика творів була приводом для постійних цькувань письменника, але не лише вона не подобалася радянській цензурі. Критика 1920 – 1930-х років, як зазначає Р. Мовчан, «залічувала В. Підмогильного до «специфічно інтелігентської», буржуазної, антинародної течії, відзначаючи його демонстративну відособленість од тих проблем, які порушувала тогочасна пролетарська література, його «нахил до песимізму і трагічності», «надмірну суб'єктивність», «замінення чинників соціальних біологічними». На тлі гучного оспівування революції та її «маленьких муравлів», художнього ілюстрування більшовицьких гасел його твори справді прочитувались як «наскрізь несучасні», навіть ворожі «радісному сприйманню життя» [50, с. 51]. Під «специфічно інтелігентською» літературою розуміли твори, насичені песимізмом та скептицизмом, яким у пролетарському суспільстві місця не було, отже, не було місця і її автору. «Варто зауважити, що примітивне, поверхове оспівування відданості народові й партії, догматичне слідування в письмі ідеологічним принципам пануючої ідеології вважалося хорошим тоном справжньої «пролетарської» літератури, а будь-який ухил в бік символізму, психологічності образів героїв або поглибленого інтелектуального аналізу подій в художньому творі сприймався як прояв «інтелігентщини», буржуазного націоналізму, або ж диверсії ворожого капіталістичного Заходу», – зазначає В. Ковалевич [31, с. 81–82]. На нашу думку, варто навести слова Н. Поліщук про інтелектуальність як явище, що найточніше характеризують цю рису Валер'яна Підмогильного поза тогочасним спотвореним радянським її баченням: «Інтелектуальна культура або інтелектуальність особистості (не

тільки фахово заангажованої, але й «пересічної» людини з перебігу її життя) означає розумову, почуттєву, поведінкову настанову на сприйняття життя в його багатоманітності та змінюваності, на спроможність до вільного життєвого вибору за будь-яких обставин (буденних чи екстремальних), на толерантне ставлення до «інакшості». Як письменник і творча особистість Валер'ян Підмогильний цілком підпадає під поняття інтелектуала, яке стало широко вживаним у далеко пізніші часи, на порубіжжі XX і XXI сторіччя» [63, с. 107–108]. Звісно, інтелектуальність прози Валер'яна Підмогильного – беззаперечний факт, і саме йому завдячує своєю появою інтелектуальний роман в українській літературі. На цьому зокрема наполягає В. Ковалевич: «В. Підмогильний, як довели дослідники, випередив естетику французького екзистенціалізму, будучи початківцем інтелектуального роману в українській прозі» [31, с. 81].

Такими інтелектуальними романами є «Місто» (1928), «Невеличка драма» (1930), «Повість без назви» (написана протягом 1930 – 1937 років, опубліковано 1988 року). Г. Костюк зазначає: «Найбільшу увагу критиків за життя В. Підмогильного привернув до себе роман «Місто» (1928). Довкола цього роману точилася справжня ідеологічна боротьба. <...> Одні роман сприймали насамперед як мистецький твір, даючи схвальні відгуки (М. Мусь, П. Єфремов, А. Ніковський, П. Лакиза та ін.). В оцінках інших домінувала ідеологічна складова (Л. Підгайний, А. Хуторян, М. Доленго, Ф. Якубовський, М. Мотузка, А. Музичка, П. Колесник та ін.). Завершилася ця боротьба, як відомо, фізичною розправою» [35, с. 7]. У романі «Місто» акцент із традиційної селянської та соціальної проблематики зміщується на урбаністичну, досліджуються психіка персонажів та філософські питання, актуальні для усього людства усіх часів, протиставляються персонажі із різними світоглядами. Твір має автобіографічні риси, адже Валер'ян Підмогильний, так само, як і головний герой «Міста» Степан Радченко, свого часу приїхав «підкорювати» Київ: «З ним тісно пов'язані саморозвиток і становлення його як модерніста. Із активним залученням топосу Києва

написані й тут були вперше надруковані його романи, «Повість без назви» (хоч і посмертно). Крім того, до цього стародавнього міста, потенційної столиці України, в нього було особливе ставлення, бо тут «жила» й впливала на людей сама історія. Це місто стало мовчазним свідком його найрізноманітніших емоцій, переживань, сподівань і мрій, учасником народження найцікавіших задумів, спілником у сприйнятті як злетів, осяянь, так і невдач, розчарувань, несправедливої критики» [52, с. 5]. Із Києвом сюжетно пов'язаний і його роман «Невеличка драма», невеликий твір, у якому, попри урбаністичність, на перший план все ж таки виступає інтелектуальність. У ньому, крім психологічного зрізу життя в радянському суспільстві 1920-х років, дослідники вбачають ще й яскраві психоаналітичні й екзистенційні аспекти. В. Ковалевич вважає, що всі три романи Валер'яна Підмогильного «попри зрозумілі відмінності, мають фундаментальну спільну рису. Всі вони належать до нового, для української літератури, типу інтелектуального роману, будучи одночасно психологічними романами» [31, с. 82].

В. Підмогильний був висококласним перекладачем із французької мови творів Франса, Доде, Бальзака, Вольтера, Дідро, Доде, Мопассана, Меріме, Стендаля, Гельвеція, Флобера, Гюго, Дюамеля (загалом 279 французьких письменників). Зрозуміло, що він не міг не зазнати впливу їхньої творчості на власний авторський стиль, французька класика стала для Валер'яна Підмогильного літературною школою й дуже вплинула на формування його смаків. Г. Костюк у статті, присвяченій творчості Валер'яна Підмогильного писав, що «...у трактуванні різних проблем психології молоді, статевого питання і питання віри, моралі – всіх отих «вічних» і «тяжких» питань, що є особливо хвилюючі в юнацькі роки, – тут можна відчутти Гі де Мопассана» [35, с. 12]. Звісно, письменник не міг не зазнати впливу творчої манери перекладених ним текстів класиків, тим паче перекладав він те, що подобалося, що знаходило відгук у його свідомості, найчастіше Гі де Мопассана та А. Франса. В. Шевчук так визначає вплив перекладацької діяльності на творчу манеру Валер'яна Підмогильного: «Уроки французької

літератури позначилися на стилі письменника тим, що він економно будує фразу, що образ його не квітчастий, імпульсивний, як, приміром, у Миколи Хвильового, а точний, строгий, вивірений, я сказав би, окультурений. У розробці психології героя він глибше Мопассана, але залюбки вживає й імпресіоністсько-мопассанівський мазок і не цурається спокійної розважливості фрази Анатолія Франса чи Дені Дідро» [91, с. 280].

Валер'ян Підмогильний був організатором, редактором, перекладачем двадцятип'ятитомника А. Франса, десятитомника Гі де Мопассана і, на жаль, лише одного тому перекладів творів О. де Бальзака, котрий встиг вийти 1934 року. Усі його переклади досі вважають неперевершеними та мають за честь публікувати сучасні українські видавництва.

Отже, Валер'ян Підмогильний є одним із найяскравіших українських прозаїків початку ХХ століття. Його творчість нетипова, самобутня, яскрава, сповнена психологізму та філософічності. Попри те, що життєвий та творчий шлях письменника був дуже коротким, Валер'ян Підмогильний лишив помітний слід в українській літературі: його прозу читали й читають, багаторазово перевидають, дослідники не втомлюються вивчати її різноманітні аспекти, а переклади французьких класиків, здійснені Валер'яном Підмогильним, є взірцевими вже ціле століття.

Висновки до розділу 1

Дослідження літературного твору як витвору мистецтва – процес багатогранний та різнорівневий. Останнім часом серед сукупності рівнів дослідження твору (ідейний, тематичний, сюжетний, ейдологічний, жанрологічний тощо) вирізняється та набирає все більшої популярності концептуальний рівень, який називають новим вектором літературознавства. У зв'язку із цим актуальними стають дослідження таких термінологічних одиниць, як концепт та концепція, а з погляду літературознавства художня концепція та саме художня концепція людини як основного об'єкту

зображення у творах письменників. Тлумаченням цих понять займаються представники різноманітних наукових галузей (мовознавства, лінгвокультурології, філософії, психології, літературознавства тощо), проте наразі досі не існує однозначного визначення цих понять не лише для усіх галузей, а навіть у кожній з них зокрема. Проаналізувавши різноманітні погляди науковців, вивчивши різні тлумачення цих термінів, у контексті нашого дослідження вважаємо найточнішими такі визначення: *концепт* – формулювання, розумний образ, загальна думка, поняття, що домінують у художньому творі чи літературознавчій статті; *художня концепція людини* – певна узагальнена модель особи, що відображає її сутність, внутрішній світ, особливості світогляду та взаємодії із соціумом та формується у свідомості читача через представлення автором різноманітних концептів, таких, як воля, любов, радість, смерть, забуття тощо. Саме на такі тлумачення цих термінів спиратимемось у подальшому дослідженні.

Письменниками, котрі в центрі зображення власних творів завжди мали людину, звертали увагу на її внутрішній світ, життєві принципи, переконання, досліджували мотиви вчинків, прагнули показати не лише її свідоме, а почасти й підсвідоме, безперечно, є Гі де Мопассан та Валер'ян Підмогильний. Досить часто їх порівнюють, особливо, коли йдеться про романи «Любий друг» та «Місто».

Гі де Мопассан – талановитий митець, майстер художнього слова XIX століття. Попри короткий творчий шлях йому вдалося за неповні десять років створити понад триста новел, шість романів, п'єси, нариси, статті. Передусім Гі де Мопассан відомий як новеліст, проте не менш майстерними є його романи, зорема «Любий друг», у якому письменник створює образ безпринципного молодика Жоржа Дюруа, котрий, долаючи шаблі кар'єрної драбини, не гребує нічим, розбиваючи серця цілій когорті жінок. Цей та інші мопассанівські твори є об'єктом дослідження багатьох науковців уже понад століття, вони вивчалися як французькими, так і багатьма світовими літературознавцями, але його проза продовжує бути об'єктом дослідження й

зараз, адже, за відомим висловом К. Ясперса, творчість великих «пояснювана нескінченно».

Валер'ян Підмогильний є одним із найяскравіших прозаїків 1920-х років, одним із найпотужніших українських модерністів ХХ століття. Його життя й літературна діяльність обірвалися 1937 року на Соловках, проте твори живуть і зараз, крім того, вони з кожним роком стають все актуальнішими, у них знаходять усе більше й більше нових аспектів для дослідження науковці, а кожне нове покоління читачів щоразу по-новому прочитує й сприймає ці тексти. Радянська цензура намагалася перевиховати Валер'яна Підмогильного, постійно указуючи йому на недоліки та різноманітні «ухили» в його творах, проте письменник мав непересічний світогляд та творчий смак, який сформувався зокрема й під впливом улюбленої ним французької літератури, величезну кількість перекладів із якої письменникові вдалося здійснити попри коротке життя. Тож Валер'ян Підмогильний не скорився, за що і був знищений. Незнищеними лишилися його твори: велика кількість оповідань та статей, романи «Місто», «Невеличка драма», «Повість без назви». Ці романи урбаністичні, інтелектуальні, психологічні й навіть філософічні. У центрі них так само, як і в Гі де Мопассана, людина із усіма її проявами, слабкостями та сильними сторонами, недоліками й перевагами, але ця людина проти її волі занурена в радянську дійсність і мусить її сприймати та адаптуватись до неї.

РОЗДІЛ 2

КОНЦЕПЦІЯ ЛЮДИНИ В РОМАНІ ГІ ДЕ МОПАССАНА «ЛЮБИЙ ДРУГ»

2.1. Ідейний зміст та система образів роману

Один із взірців французького реалістичного роману Гі де Мопассан написав у 1885 році. Узявшись за створення твору «Любий друг», письменник ніби продовжував відповідати на різноманітні питання, котрі вже в першому його романі «Життя» були поставлені у філософському плані. Як зазначає І. Казанков, «у творах великих майстрів слова варто враховувати рамки, у яких творив письменник, тобто ідеологія автора не може бути зрозумілою без урахування конкретно-історичних обставин, у яких розвивалася його творчість» [29, с. 44]. Оскільки Гі де Мопассан творив наприкінці ХІХ століття, безперечно, він не міг не зазнати впливу кризи, що сталася після франко-пруської війни 1870-1871 років і значно ускладнила економічне становище французького дворянства, зокрема й роду Мопассанів, як і не міг не відобразити це у своїх текстах. Дослідники одностайні в тому, що вся його творчість є ніби своєрідним безперервним пошуком такого собі світу краси й гармонії, у якому можна було би сховатися від жорстокої ворожої дійсності, і в той же час розвінчанням можливості його існування, зображенням реального світу в усій потворності. Але за цим філософським підходом до справи прихована цілком визначена й дуже жорстка критика буржуазного суспільства, соціального й політичного устрою Франції за Третьою республікою, подана з точки зору представника соціальної групи, відстороненої від безпосередньої участі в цьому житті, групи, що протиставляє сучасному суспільству ідеали старої дореволюційної Франції. Саме такою сатирою на буржуазне суспільство, де панує загальна продажність, і є роман «Любий друг».

На час виходу «Любого друга» Гі де Мопассан встиг побувати в завойованому французами пів століття тому Алжирі, ставши свідком політики колонізаторів. «У самій Франції він бачив швидке сходження до високих посад і неймовірне збагачення аморальних і нахабних пройдисвітів – явище, поширене у Третій республіці. Так виник задум твору, героєм якого мав стати нахабний, цинічний і безпринципний шукач легкої наживи Жорж Дюруа, колишній вояка експедиційного корпусу в Алжирі, постать надзвичайно типова» [58, с. 8]. Дослідники вважають, що цей образ не позбавлений рис самого його творця, Гі де Мопассана, тобто має автобіографічний характер.

Гі де Мопассан у романі «Любий друг» показує умови, які формують подібних молодиків. Участь сільського парубка в колоніальній війні в Алжирі позбавляє його людяності, він засвоює ідеологію «надлюдини», яка прагне життєвих успіхів, незважаючи на вимоги совісті. Пригледівшись до паризького життя, Жорж Дюруа робить висновок, що алжирський досвід розкриває перед ним великі перспективи, бо суть і методи здобування успіху і тут, і там однакові.

Ще у 1883 році Гі де Мопассан написав памфлет «Чоловік-повія», де йшлося про буржуазних політиканів, журналістів. Це була своєрідна підготовка до створення образу Жоржа Дюруа. Ю. Данилін вважає, що в романі «Любий друг» письменник «поставив перед собою завдання змалювати в повен зріст тип чоловіка-повії. <...> Він хотів зобразити його як породження і як одного з носіїв атмосфери загальної продажності, провести його через світ журналістики й відкрити йому шлях до великої політичної кар'єри» [22, с. 56]. Говорять, що сам Гі де Мопассан також мав шалений успіх у жінок, у нього була величезна кількість романів, проте справжнє кохання письменник нібито так і не зустрів, говорячи, що кохає лише одну жінку – ту, якої насправді не існує й існувати просто не може.

Так само, як О. де Бальзак та Е. Золя, Гі де Мопассан прагне відтворити журналістське та політичне середовище, котре визначає характер суспільства. Будучи бездарним у журналістиці, Дюруа обирає рух уперед за допомогою

жінок, дурячи їх та дивлячись на них лише як на засіб досягнення власної мети – високого суспільного становища та багатства. Отримавши перше журналістське завдання, Жорж Дюруа відчуває муки творчості й не може його виконати. На допомогу журналісту-початківцю приходить Мадлена Форестьє, яка пише чудовий та надзвичайно важливий для професійного становлення Дюруа матеріал. Жоржа приймають на роботу, і Шарль Форестьє запевняє його, що поверхових знань для роботи в журналістиці цілком достатньо, головне, аби тебе не впіймали на повній необізнаності із якоюсь темою: *«Бути за розумного зовсім не важко: треба уникати труднощів, обходити перешкоди та іншим носом втирати за допомогою словника. Люди ж дурні, як гуси, а нетямущі, як коропи»* (1, с. 30).

Дюруа починає свою кар'єру із найпростішого виду діяльності в журналістиці – репортерства, котре не потребує особливої майстерності. Він при звичаюється писати за шаблонами. Жорж виявляє найкращі якості репортера: старанність та терпеливість. *«Невдовзі він став визначним репортером, певним у інформаціях, хитрим, моторним, спритним, – справжнім скарбом для газети, як казав пан Вальтер, що знався на співробітниках»* (1, с. 71). Проте невдовзі Дюруа починає нудитися, у нього виникає бажання вирости в професійному плані, навчитися працювати в художньо-публіцистичних та аналітичних жанрах. І кар'єрне зростання відбувається, але не завдяки його професійності та майстерності, а внаслідок життєвих обставин, зокрема завдяки покровительству пані Вальтер Жорж стає завідувачим відділом хроніки, а після смерті Шарля Форестьє та одруження з його колишньою дружиною Мадленою пройдисвіт Дюруа (тепер уже Дю Руа де Кантель) стає на чолі відділу політики «Французького життя». Одруження з донькою мільйонера видавця Вальтера закінчує роман, але не закінчує політичної кар'єри цього пройдисвіта. У фіналі роману ми бачимо, що Дюруа вже обіймає посаду редактора газети «Французьке життя». Але Гі де Мопассан не показує нам професійних якостей цього персонажа в новому статусі.

Окрім Жоржа Дюруа, у романі представлені ще шість типів тогочасних працівників французьких ЗМІ: Вальтер, Форестьє, Жак Ріваль, Сен-Потен, Бауренар, Норбер де Варен.

Редактор газети пан Вальтер наділений такими характеристиками: *«Патрон? Справжній жид! А жиди, знаєте, не переробиш. Що за раса! <...> А проте гарний ділок, ні в що не вірить і всіма крутить. Газета в нього і офіційна, і католицька, і ліберальна, і республіканська, і роялістська, словом, тістечко з кремом, роздрібна крамничка, що підпирає його біржові операції та різні підприємства. В цьому він дуже тямущий та заробляє мільйони за допомогою товариств, у яких капіталу й на два су нема»* (1, с. 64). Також йдеться в романі про його скупість та скептицизм. У кінці твору, завдяки таким рисам, Вальтер стає надзвичайно багатим, нажившись на експедиції в Марокко. Проте у нього немає родинного щастя, гармонії в стосунках із дружиною й доньками, та ця людина прагнула іншого, людяність, духовність, родинний затишок його не цікавили.

Шарль Форестьє, колишній товариш Жоржа Дюруа, а тепер керівник відділу політики, напевне, викликає найбільше співчуття серед усіх представників журналістської сфери в романі, проте не через його людські якості, а через детально описану автором сцену останніх днів життя цього персонажа. Форестьє немає ще й тридцяти років, але Париж перетворив його із стрункого непосидючого юнака на самовпевненого вайлуватого пана із сивиною на скронях. Він достатньо забезпечений та працьовитий, одружений із Мадленою, разом із якою пише статті, просуваючи політичні погляди депутатів Вальтера. Фактично дружина пише статті замість нього. Форестьє мучить затяжний бронхіт, врешті, він помирає. На похорон приходять лише Дюруа з Мадленою, адже Шарль виявився дуже самотньою людиною. Проте свою роль у романі він зіграв, відчинивши перед Жоржем Дюруа двері у світ журналістики та поступившись власним місцем у суспільстві, наділивши «любого друга» своєю колишньою дружиною та посадою у «Французькому житті».

Жак Ріваль, *«славетний хронікер та дуеліст»*, один із найкращих паризьких журналістів, талановитий, друкує по два злободенних фейлетони на тиждень, а заробляє *«тридцять тисяч франків на рік»*. Ріваль дуже елегантно одягається, він є знавцем та беззаперечним авторитетом у проведенні дуелів, власне, його поради знадобилися й Жоржу Дюруа та, можливо, допомогли йому лишитися живим після поєдинку.

Сен-Потена в редакції *«Французького життя»* вважають найкращим репортером, але насправді він грубо порушує журналістську етику, коли не йде на інтерв'ю із індійським раджою та китайським генералом, а пише відповіді замість них, щиро вважаючи, що сам краще знає, як ті мають відповісти та що більше сподобається читачам газети. Робить він це, безперечно, заради матеріальної вигоди та економії робочого часу на власні потреби, до того ж навчаючи Жоржа Дюруа вчиняти так само. Його прізвисько – Сен-Потен – перекладається як *«святий пліткар»*, і він повністю його виправдовує, негативно відгукуючись про всіх своїх знайомих, смакуючи подробиці їхнього особистого й професійного життя.

Більш привабливим є образ секретаря редакції Буаренара. Цей *«старий дотошний журналіст»* працює в газетах протягом тридцяти років, віддаючи своїй справі усі знання й досвід, а головне – він ніколи б не вчинив чогось такого, що суперечило б журналістській етиці та чого не можна би було назвати чесним, лояльним та благородним. Проте найбільший його недолік – пасивність, нерішучість та небажання братися за серйозні теми.

Наступний представлений тип – Норбер де Варен, *«довговолосий, грубий і неохайний чоловік»*, поет, так само, як і Жак Ріваль, дуже популярний у суспільстві. Гі де Мопассан виділив його серед усієї пишучої братії чесністю, благородністю помислів, високою моральністю та філософським поглядом на життя. Створюючи велике соціальне полотно, присвячене зображенню торжества газетних пройдисвітів, загальної проституції, занепаду усіх духовних цінностей, Мопассан усьому цьому міг протиставити лише образ

Норбера де Варена, патетичного носія великої старої культури духу, який зневажає вульгарну буржуазію 80-х років.

За своєю суттю Жорж Дюруа є й двійником мільйонера Вальтера, всесильного політика, фінансиста, і бездарного політика Лярош-Матьє, готового вигідно продатися будь-якій партії, і кожного політика, журналіста, що прагне пробитися будь-яким шляхом. Викривається й уся держсистема, що залежить від банків та преси – зграї Вальтера. Спостерігаючи за паризькою елітою в Булонському Лісі, Дюруа робить висновок: *«Що за публіка! – повторював він. – Згряя шахраїв, згряя лицемірів»* (1, с. 112). Проте серед них Дюруа почувається чудово.

Гі де Мопассан не співчуває й жертвам Любого друга, змальовуючи усіх їх у негативному плані. Перша жінка, з якою у Дюруа в Парижі зав'язалися більш-менш тривалі стосунки, – повія Рашель, яка була готова зустрічатися із ним навіть безкоштовно, не маючи змоги протистояти його вроді й харизмі. Проте Жорж Дюруа прагнув більшого, бажав, аби його обранка була корисною йому передусім у соціальному, а не у фізичному плані. І така жінка йому трапилася.

Чарівна Клотільда де Марель не допомогла Жоржу Дюруа просунутись кар'єрними сходами безпосередньо, але надала віри в себе, у власну беззаперечну привабливість для жінок, допомогла відточити майстерність спокуси, адже спочатку він не знав, як до світських дам приступитися. Проте перша перемога далася Дюруа надзвичайно легко й неабияк потішила: *«Так він здобув, нарешті, одну! Заміжню жінку! Світську жінку! Із справжнього світу! Паризького світу! Як же легко й несподівано це сталося!»* (1, с. 80). Пані де Марель була для Любого друга надзвичайною коханкою: молода, вродлива, спокуслива, приступна, вигадлива. Вона стала для нього почасти й джерелом прибутку, адже на початку репортерської діяльності Дюруа коштів на прожиття так і не вистачало. Клотільда пробачала усі його зради, образи, навіть побиття. А на весіллі Дюруа із Сюзанною Вальтер пані де Марель знову

дала зрозуміти Любому другові, що готова й надалі лишатись його коханкою й дуже чекає на чергову зустріч.

Чудовою партією для Жоржа Дюруа стала Мадлена Форестьє, яка, власне, зробила можливою усю професійну діяльність Любого друга, написавши як його першу статтю «Спогади африканського стрільця», так і всі подальші після одруження. Власне, Мадлена наділила його новим аристократичним прізвищем, злетом у кар'єрі і півмільйонним спадком від пана Водрека, а своєю зрадою із Лярош-Матьє ще й дала можливість Дюруа одружитися із Сюзанною.

Чергова спокушена Жоржем жінка – пані Вальтер, попри його сподівання, великої користі не принесла, проте укріпила впевненість Любого друга у власних чарах, трохи покращила матеріальний стан та ввела у дім Вальтерів й зробила можливим тісне знайомство із Сюзанною. Щодо всього іншого, – вона лише дратувала Дюруа й заважала йому.

Останнє Жоржеве одруження (із чарівною Сюзанною Вальтер, що схожа була на ляльку) відкриває перед ним широкі перспективи подальшої політичної кар'єри, підносить на вершину суспільства, Дюруа відчуває себе переможцем, а з уст єпископа римської церкви лунає фраза: *«Ви належите до найщасливіших на землі, до найбагатіших та найшанованіших. Ваш хист, пане, підніс вас над юрбою, і ви пишете, навчаєте, радите, ведете за собою народ, мусите доконати велике діло, подати іншим великий приклад...»* (1, с. 271).

На перший погляд здається, що жінки, яких спокусив та зробив нещасними Дюруа, мають викликати жалощі та співчуття, що Жорж учиняв негідно, користуючись ними заради власних амбіцій, вигод та просування в соціумі. Проте Гі де Мопассан не мав на меті розчулити читачів цими образами. Як зазначає К. Шахова, «кожна з героїнь роману – кокетлива пані Марель і амбітна Мадлен Форестьє, закохана порядна буржуазна пані Вальтер і її легковажна й розпещена дочка-лялечка – в психології, способі життя, навіть у тому, як вона кохає Жоржа, – жінка свого суспільства. Кожна з них

погоджується платити красеню Дюруа за його «кохання», бо принцип грошового винагородження навіть у сфері почуттів звичний для них і не вражає своєю аморальністю. Для кожної з них шлюб – це справа розрахунку. <...> Шлюб заради грошей, заради кар'єри чи комфорту і почесного місця у світі логічно приводить до подружньої зради, до адюльтеру – сурогату кохання» [89, с. 23]. Усі жінки в романі різні, кожна змальована по-своєму неповторною, проте усіх їх об'єднує буржуазність, якою пройняті їхні життєві принципи й переконання, мораль, світобачення, а саме це й хотів зобразити й засудити Гі де Мопассан не лише в жіночих, а й загалом усіх образах «Любого друга».

Автор розгортає сюжет роману в природній послідовності подій, що виникають одна за одною, пов'язуючи частини, глави твору настільки міцною логікою, що текст у цілому видається якимось одним чітко злагодженим механізмом, у якому не можна щось вилучити чи змінити місцями. «Події розгортаються послідовно, і читачеві складно уявити, наскільки обдумані та ретельно підібрані вони письменником, котрий дбає про найбільш точне розкриття персонажів у тій чи іншій ситуації. Усе це створює загальне враження закінченості, враження внутрішнього ритму» [21, с. 287].

Зображення й засудження вад французького суспільства кінця XIX століття Гі де Мопассан зробив можливим у своєму романі не лише завдяки ретельно вибудованому змісту й композиції, «гостро критичний підхід автора до людей сучасного йому світу Франції примусив його обрати й певну художню манеру, де переважають прийоми іронії та сатири, а головний принцип оцінки – безжальне викриття та засудження», – уважає К. Шахова [89, с. 23].

Отже, у романі «Любий друг» Гі де Мопассан зображує французьке суспільство 80-х років XIX століття з усіма його вадами: продажністю, меркантильністю, корисливістю, кар'єризмом. Тут усе продається й усе купується, тут розквітають обман, брехливість, проституція, холодний розрахунок, безмірна жадоба грошей та влади. Головного персонажа роману

Жоржа Дюруа всюди – і в професійній діяльності (Вальтер, Форестьє, Сен-Потен, Ріваль та інші), і в особистому житті (пані де Марель, Мадлена, пані Вальтер, Сюзанна) – оточують люди, яких він цілком заслуговує і які заслуговують його. Пройшовши шлях від колишнього унтер-офіцера, котрий не мав зайвого су на обід, до редактора «Французького життя» з величезними матеріальними статками та перспективами стрімкої політичної кар'єри, він лише утвердився у своїх негідних життєвих переконаннях, усвідомив, що заради власних інтересів варто діяти нахабно, вперто, безжально, головне – зробити на початку правильні розрахунки. Звісно, автор засуджує аморальність свого персонажа та всього сучасного йому суспільства, проте робить це опосередковано, через розгортання сюжету, дозволяючи читачеві самому зробити висновки.

2.2. Концепція людини в романі

Людина завжди була й буде в центрі зображення великої кількості мистецьких творів. Кожен митець представляє особистість в різних її проявах: інколи виходячи із власних світоглядних позицій, зі свого життєвого досвіду, інколи, навпаки, зображуючи щось таке в людині, що засуджується та зневажається, чого, показавши негативний приклад, прагнуть позбутися в соціумі або принаймні зменшити інтенсивність його вияву, тобто концепція людини в творах є найрізноманітнішою, але інтерес до неї не зникає, а лише посилюється. О. Гальчук уважає, що «розвиток концепції людини у світовому письменстві як явища змінного, багатоваріантного, нерідко суперечливого, зумовленого синтезом ідей історико-літературної доби та їх авторських інтерпретацій, свідчить про складний шлях віднаходження митцями відповідей на фундаментальні питання людського буття: «Що є людина?», «У чому сенс її існування?» [13]. Проте відповіді на ці питання не втомлюються шукати протягом усього існування людства. У французькій літературі кінця XIX століття одним із творців нової концепції особистості був Гі де Мопассан,

«чий досвід <...> видається актуальним у сучасних умовах ревізії традиційних вартостей, трансформації соціальних інститутів, пошуку ідентичностей тощо» [13].

Гі де Мопассан в романі «Любий друг» зобразив чимало людських типів, проте усі вони так чи інакше подібні до головного персонажа Жоржа Дюруа, котрий найретельніше змальований у творі, його образ представлений найглибше й найдетальніше, і він водночас, взаємодіючи із іншими героями, сприймає або не сприймає усі їхні риси, уподібнюється до решти або нівелює їх, переймає або ігнорує життєві принципи та світоглядні позиції усіх навколо. Тому, на нашу думку, досліджуючи саме образ Жоржа Дюруа, можна визначити концепцію людини, представлену автором у романі «Любий друг».

Аби змалювати художню концепцію людини, варто спершу виокремити ті концепти, з яких вона, власне, складається. Дотримуючись обраного нами в першому розділі роботи тлумачення поняття *концепт*, уважаємо, що певними «формулюваннями, розумними образами, загальною думкою, поняттями, що домінують у художньому творі» можемо визначити у романі «Любий друг» такі: *гроші, кохання, влада й успіх, образ, брехня*. Протягом усього тексту роману «Любий друг» Гі де Мопассан, змальовуючи образ головного персонажа, неодноразово до них звертається, акцентує на них, підкреслюючи, що саме це є визначним у світогляді та життєвих принципах Жоржа Дюруа. Зупинимось на кожному концепті окремо.

1) *Гроші*. Від самого початку роману Жорж Дюруа тримає потребу грошей в центрі своєї уваги, таке ж центральне місце вони посідають в його житті і в кінці твору. Перше речення роману вже містить згадку про гроші: «*Взявши в касирки решту зі ста су, Жорж Дюруа вийшов із ресторану*» (1, с. 26). Дюруа розмірковує, як дожити до кінця місяця із цією сумою, розуміючи, що доведеться себе обмежувати, як він це робив і раніше: «*Було двадцять восьме червня, і до кінця місяця йому лишилося у кишені рівно три франки сорок сантимів. Тобто два обіди без сніданків чи два сніданки без обідів – на вибір. Він подумав, що вранці поїсти коштує двадцять два су, а ввечері – тридцять,*

отже, коли відмовитися від обідів, то вигадає франк двадцять сантимів, тобто він зможе двічі повечеряти хлібом з ковбасою і випити пару шкляннок пива на бульварі» (1, с. 26). Дюруа змушений рахувати гроші, адже його робота не приносить того доходу, який молодикові потрібен, крім того, він не вміє заощаджувати, і яка б сума до його рук не потрапила, йому завжди цього виявляється замало. Після того, як Форестьє допомагає Дюруа влаштуватися на роботу в редакцію, фінансові справи трохи покращуються, проте грошей все одно виявляється обмаль, Жорж постійно бере зарплатню в касі наперед, його борги зростають. Та навіть коли в Дюруа гроші є, він не хоче марно їх витратити там, де можна би було отримати щось задарма. Так, він намагається безплатно отримати послуги Рашель, коли в кишені має певну суму, або ж не поспішає віддати борг Клотільді, витрачаючи гроші на власні потреби. З іншого боку, він обурюється, коли коханки дають йому гроші або платять за помешкання для любовних утіх. Проте це обурення швидко минає, коли Дюруа розуміє, що ситуація для нього по суті є дуже вигідною і так легше жити. Навіть розуміючи, що він та його дружина Мадлена матимуть у суспільстві доволі неоднозначне становище, Дюруа не в силі відмовитися від спадку пана Водрека, коханця Мадлени. Навпаки, він вигадує схему, яка допоможе уникнути ганьби та не втратити грошей, і коли все виходить, із задоволенням резюмує: *«Ось ідуть мільйонери!»* (1, с. 230). Але й після отримання Водрекового спадку Дюруа все ще почувався бідним, порівняно із Лярош-Матьє та Вальтерами, він прагнув більшого збагачення й здобув його, одружившись із Сюзанною. І лише після цього Жорж Дюруа відчув певну душевну гармонію. Тобто *гроші* – дуже важливий складник життя для цього персонажа, людина, яка не володіє мільйонами, на його думку, не може почуватись щасливою, більше того, їй немає для чого існувати.

2) *Кохання*. Ще однією потребою Жоржа Дюруа було кохання, а власне, «бажання любовної зустрічі», про яке ми також дізнаємося із перших сторінок роману. Воно, це бажання, мучило його безперервно: *«Як це станеться? Він не знав, але чекав уже три місяці щодня й щовечора. Правда, кілька разів*

завдяки принадній зовнішності й галантним манерам він уривав там і там трохи кохання, але завжди сподівався більшого й кращого» (1, с. 27). Дюруа розумів, що має успіх у жінок, на нього постійно всюди звертали увагу представниці прекрасної статі, йому це подобалося, проте не лестило, адже чоловік був переконаний, що він того вартий, навіть вартий більшого. Вчасно усвідомивши свою привабливість, Жорж вирішив, що цим однозначно варто користуватися, особливо після слів Шарля Форестьє: *«Та ти справді, друже, маєш успіх у жінок! Не зневажай цього. Це може далеко тебе повести. <...> Знову ж таки, з жінками найшвидше висунешся»* (1, с. 36). Проте Жорж Дюруа не хотів кохати й бути коханим, він прагнув скористатися своєю здатністю приваблювати задля того, аби потішити своє самолюбство, відчутти владу над жінками, почуватися успішним, просунутися в суспільстві. Почуття кохання для нього було лише інструментом, він не віддавався йому й не заглиблювався в нього. Дюруа був холодним і байдужим в усіх своїх стосунках, лише вдаючи палко закоханого. Рашель він використовував для задоволення фізичних потреб, про жодні почуття тут мова не йшла. Наступна коханка, Клотільда де Марель, була першою великою його перемогою і, як бачимо, лишилася із ним до кінця твору. Вона викликала в Дюруа інтерес, жагу, він прив'язався до неї, проте ніколи не йшов на поступки заради Клотільди та не зважав на її почуття й прохання. Власне, пані де Марель була найбільш схожою на Дюруа в поведінці, достойною йому «парою», адже так само не мала жодних життєвих принципів, пробачала йому геть усе, навіть стусани, заради задоволення власних потреб та продовження стосунків. Для Дюруа вона була дуже зручною коханкою, саме тому й лишилася із ним до кінця. Не було кохання й у сімейному житті Жоржа та Мадлени, це був шлюб із розрахунку, який Дюруа розірвав заради іншого, більш вдалого й вигідного для нього одруження із Сюзанною Вальтер. Напевне, найбільш схожими на кохання протягом усього твору були почуття до Жоржа пані Вальтер, проте він їх явно не поділяв, навпаки, драгувався через таку надмірну любов немолодої вже пані. Отже, кохання супроводжувало Жоржа Дюруа протягом

усього твору, але для нього воно було лише швидким та дієвим способом посісти певне суспільне та матеріальне становище.

3) *Влада й успіх*. Ці два концепти йдуть поруч у творі, адже Жорж Дюруа завжди прагнув влади, статусу, без них життя для нього безуспішне, а з іншого боку, на думку Любого друга, успіх завжди приводить до влади. Він прагнув цієї влади в усіх сферах: і в суспільній, і в особистій, яка для Дюруа нерозривно була пов'язана із соціальною, адже стосунки із жінками завжди допомагали йому рухатися вгору кар'єрною драбиною. Згадка про задоволення від почуття влади над іншими з'являється ще на перших сторінках роману, коли головний персонаж пригадує власні військові злочини в Алжирі, які навіть коштували життя іншим людям: *«І пригадав, як жив два роки в Африці й як утискував арабів на глухих південних фронтах. Жорстока й весела посмішка пробігла йому на устах, коли згадав про одну забавку, що коштувала життя трьом чоловікам з племені улед-алан, а йому й товаришам його дала два десятки курей, пару баранів і золота, ще й сміховини на пів року»* (1, с. 28). Дюруа переймався, що в Парижі не можна так жорстоко й нахабно здобути владу над іншими, а отже, й успіх або хоча б визиск, тобто для цього треба діяти з розумом: хитрувати, прораховувати все наперед, грати певну роль. І йому це вдається. Дюруа завжди має владу над жінками, він приваблює їх зовнішністю, манерами, а отже, й має успіх в інтимних справах. У соціальному плані він теж доволі успішний, перше почуття ейфорії охоплює хлопця після публікації «Спогадів африканського стрільця»: *«Серце його почало битись; він перегорнув газету і страшенно хвилювався, прочитавши край шпальти чорними літерами «Жорж Дюруа». Є! Яка радість!»* (1, с. 61). А коли Дюруа отримав згоду на одруження від Мадлени Форестьє, коли були визначені час та дата, коли він розповів про все пані де Марель, почувся просто на вершині життєвого успіху: *«І збувшись гнітючого тягаря, почувуючи себе відразу вільним, незалежним, готовим до нового життя, почав голосно бити в стіну кулаками, п'яніючи від успіху та сили, мов саму долю отак побивав»* (1, с. 156). Проте такий незначний успіх, звісно ж, Дюруа повністю не задовольнив, і він

продовжив досягати омріяного, аж поки наприкінці твору не здобув посаду, величезні перспективи на майбутнє, нечуваний успіх та владу над багатьма людьми, і лише після цього відчув себе щасливим: *«Почував, що по тілу йому котиться довгий дроз, той холодний дроз, що дає його безмежне щастя. Нікого не бачив. Думав тільки про безмежне щастя. Нікого не бачив. Думав тільки про себе. Коли вийшов на поріг, побачив збиту юрбу, чорну, галасливу юрбу, що прийшла сюди задля нього, задля нього, Жоржа Дю Руа. Народ паризький дивився на нього й заздри»* (1, с. 273). Тобто для головного персонажа «Любого друга» влада й успіх – запорука життєвого щастя.

4) *Образ*. Жорж Дюруа завжди дбав про те, який вигляд має в першу чергу в очах інших людей, і не лише осіб протилежної статі. Любий друг пам'ятав, що інші дивляться на нього, а отже, зовнішність має бути ідеальною. Епізод, у якому Дюруа вирушав на першу вечерю до подружжя Форестьє, є досить показовим у цьому плані. Спочатку він дуже ніяково почувався в позиченому вбранні: *«Фрака він одяг уперше в житті, та й усе вбрання непокоїло його. Скрізь він добачав хиби: черевики нелаковані, а проте доладні, бо він любив кокетувати ногою <...>. Штани були трохи заширокі, кепсько облягали ногу, на литках немов скорочувались і виглядали поношеними»* (1, с. 37). Такий стан справ дуже непокоїв Дюруа, більше того, він почувався розгубленим, засмученим, знервованим, боявся видатись смішним, навіть погіршилося його самопочуття: став млявим та дезорієнтованим, аж поки *«зненацька побачив проти себе пана в пишному вбранні, що на нього дивився. Вони так близько одне з одним зійшлися, що Дюруа хотів оступитись, але вражено спинився – це був його власний відбиток у високому стінному дзеркалі <...>. Він затремтів від радісного піднесення, визнавши себе за кращого, ніж гадав»* (1, с. 38). Дзеркало – предмет, доволі часто згадуваний автором у романі. Він слугує для Дюруа ніби підтвердженням краси, привабливості, статусності. Маючи в помешканні, яке винаймав, лише маленьке люстерко, Жорж був вражений тим, що побачив у великому дзеркалі, він почав репетирувати різноманітні жести та емоції, аби відшліфувати свій образ: *«Тоді почав*

перевіряти себе, як актор, вивчаючи роль. Посміхався, простягав руку, робив жести, виявляв почуття – подиву, втіхи, вдоволення, – добирав відповідної посмішки та поглядів, щоб бути галантним з дамами і показати, що захоплюється ними й бажає їх» (1, с. 38). Після першого вечора в домі Форестьє, який закінчився доволі успішно для Любого друга, він знову наштовхується на сходах на дзеркало. І те, що Дюруа там бачить, дуже йому подобається, він навіть вдається до самолюбівання, дякуючи собі: «Потім довго й зачаровано на себе дивився, що з нього таки справді гарний хлопець; потім радісно усміхнувся і, прощаючись зі своїм відбитком, уклонився йому низько й церемонно, як значній особі» (1, с. 47). Проте, дбаючи про власний образ, Дюруа не втрачає можливості розбагатіти, навіть під загрозою втратити лице перед суспільством. Так, маючи можливість отримати спадок пана Водрєка, Любий друг ризикує скомпрометувати себе, але знаходить вихід із становища: «Світ ніколи не зрозуміє, чому Водрєк зробив тебе єдиною спадкоємницею і як я міг це дозволити. Прийняти отак цю спадщину, значить розписатися... тобі – в злочинному зв'язку, мені – в безчесній вибачливості... Розумієш, як тлумачитимуть нашу згоду? Тут треба добрати викрутку, добрати вправного способу, щоб затушувати справу. Треба, наприклад, дати на розум, що він поділив між нами це майно, половину дав чоловікові, половину жінці <...>. Ти не можеш прийняти цю спадщину без моєї згоди. Я даю її тобі з умовою поділити спадщину, щоб мені не стати посміховиськом» (1, с. 227). Так Дюруа не лише не стає об'єктом глузування, а отримує шалені гроші. А підтверджує йому це знову-таки дзеркало: «На помістку другого поверху вогонь, спалахнувши раптом від тертя, освітив їх у дзеркалі серед темряви <...>. Дю Руа підніс руку, щоб гаразд освітити їхні постаті, й промовив, переможно сміючись: «Ось ідуть мільйонери!» (1, с. 230).

5) *Брехня*. Напевне, цей концепт помітний чи не на кожній сторінці твору та його можна би було назвати головним в мопассанівській концепції людини в досліджуваному романі. Брехня для Дюруа – як стиль життя, як головний спосіб (звісно, після зовнішньої привабливості) досягати запланованого в усіх

сферах: і в інтимній, і в соціальній. Першу статтю, яка мала шалений успіх, Жорж написав не сам, власне, її повністю написала Мадлена Форестьє, але видав він матеріали за свої. Купуючи ніч із Рашель, Дюруа намагався збрехати, що грошей немає в нього геть, проте повія його швидко викрила: *«Вона глянула йому у вічі, почувавши брехню інстинктом і досвідом повії, звиклої до крутіїства та торгування чоловіків, і сказала: «Брехун! Знаєш, недобре зі мною так поводитись»* (1, с. 69). Брехав Дюруа й своєму товаришеві Шарлеві Форестьє, який привів його в газету, забезпечив посадою, врешті, дав йому грошей, аби Жорж зміг узяти на прокат одяг для першого знайомства із газетярами. Відчувши в тоні Шарля неприязнь, Дюруа *«вирішив бути гнучким та хитрим, коли так треба, та ревно виконував свої репортерські обов'язки, сподіваючись кращих часів»* (1, с.70), потайки насміхаючись із Форестьє разом з іншими працівниками «Французького життя». Брехав він і всім жінкам, із якими мав стосунки. Так, після того, як зізнався в «коханні» Клотільді, а вона щиро й емоційно відповідає взаємністю, Дюруа подумав: *«Вийшло куди легше, ніж я гадав. Усе дуже добре йде»* (1, с. 81). А після палкого поцілунку він *«силкувався висловити своїм поглядом безмежну любов»*. Й оскільки Жорж Дюруа нікого зі своїх жінок не кохав, то всі його освідчення протягом твору – суцільний обман, так само, як і компліменти пані Вальтер та обіцянки біля вівтаря її доньці Сюзанні заради багатомільйонного спадку. Як бачимо, без брехні Жорж Дюруа не міг прожити ні дня, вона допомогла йому піднятися вгору соціальними шаблями, здобути посаду редактора «Французького життя» й перспективу політичної кар'єри та стати шалено багатим.

Отже, концепція людини в романі «Любий друг» Гі де Мопассана ґрунтується на таких ключових концептах, як *гроші, кохання, влада й успіх, образ, брехня*. Майстерне поєднання їх та різнобічне осмислення й висвітлення допомогло авторові змалювати образ головного персонажа, Жоржа Дюруа, як типового представника французького суспільства кінця XIX століття: брехливого безчесного пристосуванця, який прагне досягти небачених висот у житті, не хещуючи нічим аморальним. Він вдається до спокус, обману,

шантажу, інтриг, він байдужий до почуттів та інтересів інших людей, він ловить момент та користується ним, ставлячи власну вигоду понад усе. Звісно, Жорж Дюруа досягає успіху, та методи, які цей персонаж застосовує, нещадно засуджуються та висміюються автором, точніше, автор робить усе, аби читач сам дійшов до такого висміювання й засудження.

2.3. Інноваційні підходи до вивчення творчості Гі де Мопассана в шкільному курсі літератури

Однією з найактуальніших проблем сучасної шкільної освіти є розвиток особистості, котра буде здатною глибоко мислити, творити, сприймати й гідно оцінювати величезну культурну спадщину людства. У цій спадщині вагоме місце посідає художня література, яка «є могутнім потенціалом для духовного і творчого розвитку молоді» [46, с. 4]. З огляду на це виникає потреба удосконалення методики вивчення літератури, і зарубіжної зокрема. І. Розман із цього приводу зазначає: «Державною національною програмою «Освіта» («Україна XXI століття») визначено стратегічні завдання, які полягають у формуванні освіченої, творчої особистості <...>, відтворенні і трансляції культури і духовності в усій різноманітності вітчизняних та світових зразків. Чільне місце у вирішенні цих завдань відводиться літературній освіті учнів, зокрема навчальній дисципліні «Зарубіжній літературі» [68, с. 91].

Згідно із чинною програмою із зарубіжної літератури, творчість Гі де Мопассана не входить до переліку творів, обов'язкових для вивчення в шкільному курсі, проте його новели (1-2 на вибір) та романи «Життя» й «Любий друг» внесено в список творів для додаткового читання (для уроків позакласного читання та уроків із резервного часу – на вибір учителя) [25, с. 46]. Оскільки кожен учитель, маючи академічну автономію, обирає твори для позакласного прочитання учнями на власний розсуд, далеко не всі розглядають під час таких занять саме творчість Гі де Мопассана. Але, безперечно, його постать та творча спадщина заслуговують на вивчення в

школі з точки зору найсучасніших аспектів методики, тому проаналізуємо актуальні тенденції у викладанні зарубіжної літератури, які можна би було впроваджувати на уроках позакласного читання, присвячених Гі де Мопассану, на оглядових (вступних) уроках під час вивчення в 10 класі програмового розділу «Роман ХІХ століття», при засвоєнні понять з теорії літератури та під час позакласної роботи з літератури (факультативні заняття, літературно-мистецькі та творчі гуртки в школі тощо).

Уроки позакласного читання в школі доволі часто нівелюються учителями, їх часто витрачають на інші види роботи із учнями, на заповнення прогалин у знаннях дітей щодо творів із основної програми тощо. Але, на нашу думку, про ці уроки та про інші види позакласної роботи із літератури забувати не варто. Підтвердження власній позиції знаходимо в словах Л. Мірошниченко, котра вважає, що проблема підвищення якості викладання зарубіжної літератури в школі, попри різноманітні заходи щодо її подолання, існує й зараз, а «одним із ефективних способів розв'язання цієї проблеми може стати повернення до активної методики позакласної роботи з літератури» [47, с. 395]. Цій проблемі приділяли увагу такі дослідники, як О. Ісаєва, Д. Білецький, Ж. Клименко, Ю. Холодна, Л. Мірошниченко, Р. Токмань, В. Неділько та інші.

Функції позакласної роботи з літератури значно ширші від звичайного шкільного курсу, зокрема вона:

- підвищує інтерес учнів до світової літератури;
- надає допомогу під час підготовки до уроку або є його продовженням;
- допомагає глибше зрозуміти твір, що вивчається;
- розвиває творче мислення та грамотну мову;
- активізує інтереси й творчі можливості учнів;
- розширює світогляд школярів;
- задовольняє духовні потреби;
- допомагає ефективно використовувати дозвілля [47, с. 396].

Головне, аби вчитель залучав дітей до позакласної роботи, виходячи з їхніх інтересів та уподобань, із рівня здібностей, допомагаючи розвивати їх та навчаючи визначатися зі своїми бажаннями, здійснювати своє покликання. Розуміючи це, не варто забувати, що у XXI столітті ми маємо справу із поколінням епохи суцільного інтернету, котре звикло обирати свій контент, активно із ним взаємодіяти, визначати основне для себе й другорядне, цінувати свій час та не витратити його на те, що не приносить користі чи задоволення. Звичайно, вивчення літературного твору передбачає його прочитання, а в сучасних дітей із цим виникають значні труднощі. Як зазначає О. Ісаєва, «неможливість сконцентруватися під час читання тексту великого обсягу <...> відбувається тому, що сучасна людина, що звикла відшукувати інформацію у мережі, почасти не читає тексти, вона їх сканує, зчитує різні фрагменти тексту, легко переходить від тексту до гіперпосилань, інших матеріалів та навпаки» [26]. Тому сьогодні актуально змінювати підходи до читання текстів у школі, особливо це стосується великих повістей та романів, як, наприклад, «Любий друг» Гі де Мопассана, аби переключати увагу дітей та трансформувати читання «від читання-сканування до вдумливого читання – занурення у текст» [26]. Очевидно, те, що сьогодні відволікає учня від читання (тобто увесь інтернет-контент), треба використати в допомогу при створенні мотивації у читанні. І оскільки сучасні діти належать до покоління візуалів, необхідно різноманітні медійні засоби використати для залучення школярів до активного читання.

О. Ісаєва із цією метою пропонує звернути увагу на такі сучасні медіатексти, як:

- анімаційні фільми;
- кінофільми і телевізійні програми;
- відеоролики, кліпи, присвячені книзі та читанню, зокрема буктрейлери;
- малюнки, графіка, фотографія на тему книги та читання;
- рекламні постери, що популяризують книгу та читання;
- заставки популярної пошукової системи Google (так звані «дудли»);

- матеріали веб-сайтів, присвячені літературним темам, зокрема сайти, на яких читачу надається можливість представити власні тексти [26].

На нашу думку, оскільки інтерес сучасних школярів до такого контенту доволі високий, то, окрім споглядання в інтернеті уже готових матеріалів, зокрема в YouTube, різноманітних соцмережах та на веб-сайтах, у сервісах Google (зокрема Google Arts & Culture, Google Earth тощо), можна його використати під час вивчення творчості Гі де Мопассана в таких видах роботи, як підготовка (рукописних, друкованих та електронних, що особливо актуально зараз) випусків шкільної газети, журналів та альманахів про твори Гі де Мопассана та його вплив на розвиток не лише французької, а й світової літератури; створення мультимедійних проєктів та окремих презентацій; підготовка телевізійної передачі про життя Гі де Мопассана чи короткого відеофільму за його біографією чи мотивами творів, створення буктрейлерів та відеороликів та завантаження їх в YouTube, TikTok та інші популярні відеохостинги; підготовка фотографій, малюнків, колажів, афіш, рекламних постерів та слоганів до творів Гі де Мопассана; надання інтерактивних коментарів до творів; створення віртуальних музеїв, присвячених життю Гі де Мопассана та його творчості; створення веб-сайту (персонального, шкільного, бібліотечного) або сторінки письменника в соцмережах; ведення блогів (інтернет-щоденників) для висловлення вражень від прочитаних новел та романів; створення інтерактивних прав та ігор, хмар слів, кросвордів за допомогою інтернет-ресурсів LearningApps, Kahoot, WordArt, Online Test Pad та інших та генерування QR-кодів із ними тощо.

Отже, сучасний розвиток інформаційних технологій дає вчителю широкий простір для спільної діяльності із учнями під час вивчення творчості Гі де Мопассана на уроках позакласного читання чи під час інших видів позакласної роботи. Головне завдання – наситити процес читання твору чи ознайомлення з біографічними та критичними матеріалами методами та прийомами навчання, що крокують у ногу із часом, є інтерактивними та креативними. Саме такий підхід дозволить не лише познайомити школярів із

творчість одного із геніїв французької літератури кінця ХІХ століття, а й виконати притаманні позакласній роботі функції, тобто підсилити інтерес до літератури як виду мистецтва, розвинути творчий потенціал учнів, дати змогу його виявити і навіть набути навичок роботи із сучасними електронними ресурсами: сервісами, програмами, додатками, застосунками тощо.

Висновки до розділу 2

Роман «Любий друг» написаний Гі де Мопассаном у 1895 році – у той час, коли французьке суспільство перебувало у кризі як економічній, так і моральній. Сам автор належав до збіднілого дворянського роду, який цю кризу відчув уповні, і не міг її не відобразити у своїх творах. Тому «Любий друг» аж ніяк не міг уникнути автобіографічних моментів, більше того, дослідники наголошують, що Гі де Мопассан частково змалював головного персонажа твору, Жоржа Дюруа, із самого себе, принаймні він точно мав дуже привабливу зовнішність, а отже, і нечуваний успіх у жінок. Проте образ Любого друга значно глибший, він репрезентує багато типових для тогочасного французького суспільства людських рис, які автор хотів висвітлити й засудити, а саме: продажність, меркантильність, корисливість, кар'єризм. У Франції 80-х років ХІХ століття усе продається й усе купується, тут розквітають обман, зрада, проституція, холодний розрахунок, безмірна жадоба грошей та влади. Головного персонажа роману Жоржа Дюруа всюди оточують люди, яких він цілком заслуговує і які заслуговують його. Пройшовши шлях від колишнього унтер-офіцера, котрий не мав зайвого су на обід, до редактора «Французького життя» з величезними матеріальними статками та перспективами стрімкої політичної кар'єри, він лише утвердився у своїх негідних життєвих переконаннях, усвідомив, що заради власних інтересів варто діяти нахабно, вперто, підло й безжально. Звісно, автор засуджує аморальність свого персонажа та всього сучасного йому суспільства,

проте робить це опосередковано, через розгортання сюжету, дозволяючи читачеві самому зробити висновки.

Гі де Мопассан вибудовує художню концепцію людини, уживаючи такі концепти при змалюванні образу Жоржа Дюруа, як *гроші, кохання, влада й успіх, образ, брехня*. *Гроші* є дуже важливим складником життя для цього персонажа, людина, яка не володіє мільйонами, на його думку, не може почуватись щасливою, більше того, їй немає для чого існувати. Він постійно їх рахує: на початку твору – тому, що змушений виживати, плануючи власний бюджет, а наприкінці – тому що разом із новоспеченою дружиною Сюзанною Вальтер отримує її незчисленні матеріальні статки. *Кохання* супроводжувало Жоржа Дюруа протягом усього твору, але для нього воно було лише швидким та дієвим способом посісти певне суспільне та матеріальне становище. Він завжди мав успіх у жінок будь-якого соціального статусу, проте ніколи їх не кохав. Концепти *влада й успіх* йдуть поруч у творі, адже Жорж Дюруа постійно прагнув влади, статусу, без них життя для нього безуспішне, а з іншого боку, на думку Любого друга, успіх завжди приводить до влади. Він завжди дбав про власний *образ*, про те, який вигляд має в першу чергу в очах інших людей, і не лише осіб протилежної статі. Любий друг весь час пам'ятав, що інші дивляться на нього, а отже, зовнішність має бути ідеальною, і робив усе, аби цього ідеалу досягти. Щодо концепту *брехня*, напевне, він помітний чи не на кожній сторінці твору та його можна би було назвати головним в мопассанівській концепції людини в досліджуваному романі. Брехня для Дюруа – як стиль життя, як головний спосіб (звісно, після зовнішньої привабливості) досягати запланованого в усіх сферах: і в інтимній, і в соціальній. Майстерне поєднання вказаних концептів та різнобічне осмислення й висвітлення допомогло авторові змалювати образ головного персонажа, Жоржа Дюруа, як типового представника французького суспільства кінця XIX століття: брехливого безчесного пристосуванця, який прагне досягти небачених висот у житті, не хежтуючи нічим аморальним.

Творчість Гі де Мопассана не входить до обов'язкового вивчення в шкільному курсі зарубіжної літератури, проте його новели та романи рекомендовані Міністерством освіти до додаткового прочитання, а отже, його творчість можна розглядати на уроках позакласного читання, на оглядових (вступних) уроках під час вивчення в 10 класі програмового розділу «Роман ХІХ століття», при засвоєнні понять з теорії літератури та під час позакласної роботи з літератури (факультативні заняття, літературно-мистецькі та творчі гуртки в школі тощо). Зважаючи на особливості сучасного покоління учнів, розуміючи, що бурхливий розвиток інтерактивних технологій та їхня популярність вимагають нових підходів до методики викладання зарубіжної літератури в школі, пропонуємо, до прикладу, такі види роботи: підготовка випусків шкільної газети, журналів та альманахів про твори Гі де Мопассана та його вплив на розвиток літератури; підготовка телевізійної передачі про життя Гі де Мопассана чи короткого відеофільму за його біографією або мотивами творів, створення буктрейлерів та відеороликів та завантаження їх в YouTube, TikTok та інші популярні відеохостинги; написання інтерактивних коментарів до творів; створення віртуальних музеїв, присвячених життю Гі де Мопассана та його творчості; створення веб-сайту або сторінки письменника в соцмережах; ведення блогів (інтернет-щоденників) для висловлення вражень від прочитаних новел та романів; створення інтерактивних вправ та ігор, хмар слів, кросвордів за допомогою інтернет-ресурсів LearningApps, Kahoot, WordArt, Online Test Pad та інших та генерування QR-кодів із ними тощо. Головне завдання – наситити процес читання твору чи ознайомлення з біографічними та критичними матеріалами методами та прийомами навчання, що крокують у ногу із часом, є інтерактивними та креативними.

РОЗДІЛ 3

КОНЦЕПЦІЯ ЛЮДИНИ В РОМАНІ ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО «МІСТО»

3.1. Ідейний зміст та система образів роману

Найвідоміший твір Валер'яна Підмогильного – роман «Місто» – з'явився в Харкові 1928 року. Через рік його було перевидано, в 1930 він вийшов у перекладі російською мовою. «Відразу по виході цей твір чи не найбільше привернув увагу тодішньої критики і громадськості. Про нього писали дослідники різних ідейних переконань і поглядів: М. Доленго, П. Колесник, П. Лакиза, М. Могилянський, М. Мотузка, А. Музичка, А. Ніковський, Л. Підгайний, Ф. Якубовський та інші» [51, с. 34]. Твір обговорювали на публічних диспутах, намагалися знайти в ньому політичну заангажованість, «пролетарський» контекст, переважно трактували роман дуже спрощено, зазначаючи, що автор абсолютно не наблизився до вирішення головної проблеми – відносин міста і села. Звісно, вправність письменника та його першість у розробці урбаністичної тематики в українській літературі визнавалася, та упереджене ставлення до «Міста» і його автора не зникало протягом усього радянського періоду. І лише зараз з'являється об'єктивна оцінка внеску Валер'яна Підмогильного в розвиток національної літератури, його спроб пізнати «свого сучасника – типового вихідця з села, простежити і проаналізувати його поведінку в нових суспільних умовах, які виявились екзистенційно випробувальними» [51, с. 34]. Так, С. Луцій вважає, що «художнє осмислення Валер'яном Підмогильним питання сенсу людського буття, його виразна спрямованість на світоглядно-філософські проблеми робить романи актуальними й сьогодні, в часи загострення смисложиттєвого вибору. Наявність філософської проблематики, що органічно поєднується в романах з епічним началом, звернення до морально-етичних тем у загальнолюдському вимірі, відповідно узагальнена інтерпретація конфліктів –

ці риси романів «Місто» та «Невеличка драма» дають усі підстави віднести їх до філософської прози» [42, с. 13].

Географічним тлом твору «Місто» є Київ, тому досить часто його називають «київським» романом Валер'яна Підмогильного. Вважається, що життєві пригоди головного персонажа Степана Радченка частково відтворюють і долю його автора. Так, Р. Мовчан у статті «Київський роман Валер'яна Підмогильного» пише: «Двадцятилітній автор однієї книжки прибув до Києва восени 1921-го. Тоді це місто вже було радянським, без столичного статусу, зруйноване, але ще зі збереженими історичними пам'ятками. Тут панувала «жахлива картина вмирання» й розрухи. Більшість творчої інтелігенції переселилася до Харкова, де вирувало мистецьке життя. І все ж В. Підмогильний приїхав саме сюди» [52, с. 6].

Так само до Києва приїздить і Степан Радченко, маючи на меті вступити до університету, здобути вищу освіту та повернутися назад, у рідне село, аби підіймати його з колін, розбудовувати, покращувати життя, долучитись до тієї славнозвісної «змички села й міста». Степан почувався впевнено, відчуваючи важливість власної місії: *«Він – нова сила, покликана із сіл до творчої праці. Він – один з тих, що повинні стати на заміну гнилизні минулого й сміливо будувати майбутнє»* (2, с. 15). Приїхавши до Києва, Радченко спершу відчуває відразу до містян та їхнього способу життя: *«Видовисько голої, безглуздої юрби було глибоко неприємне йому. <...> Він похмуро сказав: – З жиру це все!»* (2, с. 9). Він обурюється на умови, в яких змушений жити в крамаря Гнідого: *«Хлів – ось де він має жити! Як тварюка, як справжнє бидло! Він відчув, як шпарко кинулось його серце і кров линула до обличчя»* (2, с. 13).

Спочатку в хлопця виникає бажання повернутися, ідея з інститутом йому вже здається чужою, нав'язаною кимось іншим. «Нове життя (точніше його початок) породжувало в душі лише непевність, тугу й дивне почуття штучності. Звідси – ненависть до міста, ненависть до села, що не озброїло його на боротьбу з містом. Безпорадність зацькованого сільського хлопця швидко витісняє природну лагідність та розсудливість, перетворюючись у своєрідну

жорстокість, дієву програму» [42, с. 88]. Проте згодом усе потроху починає налагоджуватися, думка Степана про місто та його мешканців кардинально змінюється. Він складає іспит та стає студентом університету, Гніді пропонують за допомогу по господарству хлопцеві більш гідне помешкання та харч, Радченко переймається ідеєю стати письменником. Він вирішує, що вже ніколи до села не повернеться. А тому, аби у місті лишитися, стати його частиною, треба покладатися на себе, на власні сили й наполегливо працювати.

Перед нами постає цілеспрямована особистість, котра знає, чого хоче, котра вперто домагається успіху й самоствердження в місті. І засобом для досягнення мети він обирає власний розум. Степан Радченко починає проводити заняття з української мови, використавши тодішню українізацію не лише як шанс покращити власне матеріальне становище, а й спосіб відчутти себе важливим, вартісним, корисним. Таку саму власну важливість та необхідність хлопець відчуває, ставши секретарем журналу. Тепер від нього залежать долі інших, він має купу знайомих, його пізнають на вулиці навіть ті, кого він бачить уперше. Успіхи на літературній ниві так само додають впевненості та популярності, а крім того, роблять його багатим. І наприкінці твору ми бачимо Радченка в комфортній *«справжній» кімнаті багатопверхового будинку за роботою над своєю «повістю про людей»*.

На перший погляд здається, що у Степана все склалося якнайкраще, що він сягнув небувалого успіху, проте це лише зовнішнє, поверхове враження, адже в душі персонажа відбуваються трагічні трансформації або ж просто розкривається її жахлива суть, хлопець відчуває внутрішню роздвоєність. Особливо помітною вона є під час його любовних пригод. «Стосунки Радченка з жінками, ставлення до них, зміна його жіночого ідеалу багато про що промовляють» [42, с. 97].

Відчуваючи самотність, потребу мати підтримку, рідну душу поруч, Радченко «закохується» в Надійку, дівчину із його села, але вагається, чи варто їй зізнаватися в почуттях, адже на початку усвідомлює свою нікчемність: *«Ось*

прийде він до неї, жалюгідний селяк серед галасливого міста... І що скаже, що він принесе? Він хоче опертися на неї, а жінки самі прагнуть опори» (2, с. 27). Степан щиро вірив у те, що кохає цю дівчину: «Мені смутно, – думав він, – бо я хочу бачити Надійку. Мені важко, бо я покохав її» (2, с. 49). Проте після того, як критик Світозаров вигнав його, навіть не поглянувши на оповідання, Степан згвалтував Надійку й покинув, викреслив зі свого життя, звинувативши її саму ж у цьому. «Несподіване приниження, невдоволені бажання, нереалізовані можливості породили руйнівні почуття щодо раніше створеного, прагнення силового розв'язання конфлікту. У кожному із зустрічних людей вбачав ворога, винуватця невдач, на Надійці (колишній Надюні, якій щиро клявся, що кохає) повністю вимістив свою образу та обурення» [42, с. 96-97].

Потім у його житті неочікувано з'являється мусінька – перша міська жінка, яку він здобув, звісно, не красуня, набагато старша, проте з досвідом і з величезним бажанням задовольняти усі потреби Степана: тілесні, в житлі та їжі. Він чудово розумів, що така покровителька – це краще, на що йому доводиться розраховувати в цей момент життя, що чекати на кохання міських красунь зараз безглуздо, і це його дратувало, засмучувало й обурювало. Згодом хлопець приймає рішення покинути Тамару Василівну, попри те, що жінка дуже його кохає. Степан розуміє, що її життя після цього просто закінчиться, але залишає її, адже мусінька» тепер просто не варта такого красеня, окрім того, ще й лектора, а не просто студента.

Наступною жінкою в житті Степана Радченка стає Зоська, котра «для нього є втіленням міста, яке прагнув добре вивчити, а потім і підкорити. Хотів за її допомогою прилучитися до міської культури» [42, с. 100]. Зоська була доволі ексцентричною особою, потребувала значних матеріальних витрат, крім того значної кількості Степанового часу. Проте вона називала Радченка божественним, що неабияк тішило самолюбство хлопця. За тривалий час стосунків він дуже до неї звик, уважав, що кохає, навіть запропонував одружитися: «З блискавичною винахідливістю, мов і справді про це віддавна

думавши, почав поважно викладати їй свої докази. Передусім фактично вони й так подружжя. Розлучатися ж вони не збираються, ні? Гаразд, то треба зробити висновки. Він живе як злидень, без ніякого затишку. В житті – безлад, який і писати йому заважає. Та й не можна ж вічно користуватись чужою кімнатою!» (2, с. 257). А наступного дня повідомив дівчині про те, що він передумав і між ними все скінчено. У цей же вечір Радченко зустрічає своє нове захоплення – Риту, а Зоська накладає на себе руки. Про це Степан дізнається лише згодом, його вражає така звістка, проте особливих докорів сумління він не відчуває, промовивши «Прости, Зосько!» та перебравшись на нове помешкання – у свою справжню кімнату.

Наприкінці роману Степан Радченко знову зустрічається із танцівницею Ритою. О. Пашник вважає, що поява в інтелектуальних романах 20-30-х років ХХ століття, і в «Місті» зокрема, жінок-танцівниць може пов'язуватись із «зверненням до осмислення актуальних проблем мистецького життя, які часто цікавили письменників, водночас танцівниці в цих текстах є ніби втіленням нематеріальності, часом – екзотичності та нестандартності, зовсім новим щодо традиційного образу жінки-матері (вони не мають дітей, є незалежними, їм властиві риси маскулітного типу поведінки)» [57, с. 11]. Попри цю неординарність, Рита є чудовою парою Степанові Радченкові: «Рита є носієм тієї ж життєвої філософії, що й Степан Радченко. Вона, як і Степан, прагне тимчасових зустрічей, котрі ні до чого не зобов'язують. Радченко теж уникає глибоких емоційних стосунків, на які він уже не здатний» [42, с. 105]. Не здатний, тому що дійшов висновку, що кохання між чоловіком і жінкою – це нудна тяганина, котра завжди закінчується одним і тим самим, тобто нічим.

Степан Радченко проходить довгий шлях перетворення, трансформації, зміни світогляду, а з іншого боку – ніби лишається на місці: усі його філософські розмірковування лише розхитують внутрішню стабільність, він, прийнявши рішення сьогодні, завтра від нього відмовляється, дивуючись, як міг про таке міркувати. Це дуже помітно саме під час опису його відносин із жінками. Р. Мовчан це пояснює тим, що «одна з найпоширеніших слабкостей

чоловіка – його ставлення до жінки. Тому в романі саме жінки стають своєрідними каталізаторами вияву характеру головного персонажа, найприкметніших його рис» [51, с. 36]. С. Луцій вважає, що Радченко в романі лише деградує, «підсвідомі імпульси беруть гору над його душею, притлумлюючи її нечисленні світлі первні. Радченко – не вільний. Він постійно перебуває у полоні свого тіла. Його аморальність сприяє тому, що тілесні потяги стають приводом для зла й жорстокості» [42, с. 109]. І на таку роздвоєність, боротьбу між тілесним і духовним автор натякнув читачеві ще перед початком твору – в обох епіграфах. «Думка про споконвічну гармонію аполлонічного та діонісійського начал людської природи постає вже в епіграфі до роману, скорельовуючи на конфлікт соціального та інстинктивного як наслідку руйнування гармонії», – уважає А. Степанова [75, с. 56].

У кінці роману Степан Радченко, натхненний зустріччю з Ритою, почувається на вершині, він сповнений сил, енергії, радісних почуттів: *«Ніколи не почував він ще такої могутності самопочуття. Земля, здавалось, пливла йому під ногами оксамитовим килимом, і дахи будинків вітали його, як велетенські капелюхи. А в голові, в прекрасній, вільній голові низками, роями в щасливому захопленні линули всеосяжні думки»* (2, с. 318). Він вибігає на свій шостий поверх, навіть не чекаючи ліфт, і відчиняє вікно – перед ним внизу покірно лежить місто. «Цей останній штрих у романі – натяк на його сюжетну відкритість. Тому можна повірити лише в короткочасність перемоги Степана над містом. Еволюція героя В. Підмогильного зовнішня. Він рухається в нікуди. І прозаїк це показує», – зазначає Р. Мовчан [51, с. 37]. Степан в кінці сідає за написання повісті, але не відомо, закінчить він її чи ні. С. Луцій вважає, що така відкрита кінцівка цілком закономірна та є типовою для екзистенційних творів [42, с. 108].

Доволі часто, аналізуючи головного персонажа Степана Радченка, зображений у «Місті» його життєвий шлях, певну трансформацію, дослідники порівнюють його із образом Жоржа Дюруа (відповідно, і з Растіньяком, риси якого яскраво помітні в мопасанівському Любому другові). «Справді, з

погляду сюжету й композиції, твір нагадує роман Гі де Мопассана «Любий друг», Г. Флобера «Виховання почуттів», а також ще один роман французької літератури – «Батько Горіо» О. Бальзака. Правда, Гі де Мопассан змалював тип чоловіка-повії, провів його через світ журналістики, відкривши перед ним дорогу до політичної кар'єри. Він показав, як за допомогою багатьох засобів <...> здійснюються свідомі прагнення героя до влади, до кар'єри та вершин матеріального благополуччя» [42, с. 84]. Р. Мовчан з цього приводу зазначає: «У романі світовий мотив підкорення людиною міста як об'єктивний шлях людської цивілізації моделюється модерністично – не в соціальній, а в психолого-філософській площині. Тому в центрі цієї моделі – переконливий, психологічно вірогідний характер *українського Растіньяка* – Степана Радченка, який проходить типовий шлях сходження по соціальній драбині» [51, с. 35]. Звісно, роман Валер'яна Підмогильного не міг не зазнати впливу творчості улюбленого ним Гі де Мопассана, безперечно, подібність між головними героями існує, проте, на нашу думку, їх не можна ототожнювати, уважати Радченка українською копією пройдисвіта Дюруа. По-перше, герой Валер'яна Підмогильного первісно має іншу ідею, яку можна навіть назвати благородною: здобути вищу освіту й привезти нові технології, ідеї, знання на село, тобто кар'єра, збагачення, популярність не є його метою, усе це з'являється згодом, як такий собі побічний ефект. По-друге, Степан Радченко – особистість, що прагне пізнати себе й оточення, зрозуміти, чим є людина, що нею рухає, досліджує власний внутрішній світ, тобто є глибоко мислячим персонажем. Жорж Дюруа розмірковує ж лише про те, яку фразу сказати черговій коханці, як здобути ще більше грошей, як посісти якнайкраще місце в соціумі. В. Шевчук вважає, що Степан Радченко «складніший, неординарніший, небезпечніший від Любого друга, бо й темінь його душі неоглядна для нього самого. <...> Мета в нього одна – завойовництво. І саме на це він витрачає себе, свої здібності й талант» [90, с. 14]. Наголошує дослідник і на тому, що ані в Жоржа Дюруа, ані в бальзаківських героїв завойовництво метою не було – воно було лише засобом. В. Шевчук звертає

увагу на те, що Валер'ян Підмогильний зобразив історію життя людини, котра із одного, добре знайомого їй середовища потрапляє у зовсім інше й чуже, намагається в ньому вижити й адаптуватися, а гроші, кар'єра, суспільне положення, котрі з'являються в Радченка протягом розгортання сюжету, просто допомагають авторові глибше розкрити свій задум. Таку ж думку має і С. Луцій. Дослідниця вважає, що «автора більше цікавить головний герой: як він поводить у тих чи інших обставинах, що думає, що говорить, ніж змалювання самих обставин (як це було у Мопассана та Бальзака)» [42, с. 84]. Але саме така інтерпретація світового мандрівного сюжету допомогла Валер'янові Підмогильному розкрити образ такого собі українця-маргінала, людини, котра «опинилася на межі села і міста, в душі якої відбувається непереборний конфлікт між первісним, природним єством селянина і потребами, зовнішніми спонуками нового, міського життя» [51, с. 36].

Отже, роман «Місто» Валер'яна Підмогильного змалював реальну картину та духовну атмосферу міського життя 20-30-х років ХХ століття. Головний персонаж твору – Степан Радченко, – попри благородну мету на початку твору, доводить читачеві, що людина завжди буде прагнути задоволення своїх потреб та амбіцій. Він здобув визнання, гроші, посів гідне соціальне становище, але, на відміну від мопассанівського Жоржа Дюруа, цим не вдовольнився, у душі його лишилася порожнеча, і по-іншому бути просто не може, адже людина – істота, котра завжди відчуватиме роздвоєність, маючи фізичне тіло та прагнучи волі, відсторонення від нього, розвитку духовного, нематеріального. Тобто Валер'ян Підмогильний у «Місті» торкається одвічних екзистенційних проблем.

3.2. Концепція людини в романі

Художня концепція людини в романі «Місто» Валер'яна Підмогильного складна та багатовимірна, власне, як і відображена у ньому модель світу. Вона постає як комбінація буття різних персонажів цього твору. «У кожного героя

– своє бачення і сприйняття навколишньої дійсності. Центром такої моделі став Степан Радченко. Створюючи цей образ, Валер'ян Підмогильний збирає навколо нього, як у фокусі, всіх героїв «Міста» – носіїв різноманітних уявлень про буття» [42, с. 82]. Оскільки Степан Радченко, як головний персонаж роману «Місто», перебуває все-таки в центрі подій твору, письменник транслює світ крізь призму саме його світосприйняття, то й концепцію людини та ті концепти, що її формують, будемо визначати саме через змалювання образу Радченка, так, власне, як нами було визначено художню концепцію людини в романі «Любий друг» Гі де Мопассана в підрозділі 2.2 нашої роботи через центральний образ – Жоржа Дюруа.

Щоб дослідити художню концепцію людини, спершу виокремимо ті концепти, якими вона репрезентована. Дотримуючись обраного нами в першому розділі роботи тлумачення поняття концепт, можемо визначити серед них у романі «Місто» Валер'яна Підмогильного такі: *місто та село, успіх та самоствердження, творчість та праця, підкорення, кохання, гроші, образ*. Розглянемо кожний концепт окремо:

1) *Місто та село*. Ці два топоси презентують ніби дві реальності для Степана Радченка. Село – добре знайомий, рідний для хлопця простір, у якому він почувається вільно. І це не лише його рідне село, це будь-яке, і в кожному б він міг бути господарем: *«Його село, те, що Степан покинув, теж стояло на березі, і зараз він несвідомо шукав спорідненості між своїм та цим селом, що випадково трапилось йому на великій путі. І радісно почував, що ця кривність єсть і що в ці хати, як і в свої покинуті, він би зайшов господарем. З жалем дивився, як тане воно, одсуваючись за кожним рухом машин, і от пасмо гідкого диму сховало його зовсім»* (2, с. 4). Така любов до села особливо помітна на початку твору, коли Степан Радченко щойно приїздить у Київ. Тут він почувається чужим, йому усе гідке. Принаймні таке складається в хлопця перше враження: *«Все навкруги було дивне й чуже. Він бачив тир, де стріляли з духових рушниць, ятки з морозивом, пивом та квасом, перекупок з булками, насінням, хлопчаків з ірисками, дівчат з кошиками абрикос і морелей. Повз*

нього пропливали сотні облич, веселих, серйозних і заклопотаних, десь голосила обікрадена жінка, кричали, граючись, пацани. Так звичайно тут є, так було, коли його нога ступала ще м'якою курявою села, так буде й надалі. *І всьому цьому він був чужий»* (2, с. 10). Проте ці почуття згодом змінюються на протилежні: Радченко починає захоплюватися містом, його вражає велич архітектури, зручність громадського транспорту, вибір дозвілля, а головне – спосіб життя містян. Якщо спочатку йому було гидко дивитися на людей, що купалися на березі Дніпра, то згодом сам щоденно ходив на пляж, якщо широкий вибір одягу у вітринах міських крамниць його обурював, то через деякий час хлопець сам купує собі там убрання, ретельно добираючи. Він усвідомлює, що *«не ненавидіти треба місто, а здобути»*. Місто починає витісняти село в свідомості Степана, він чітко усвідомлює, читаючи листа від колишнього товариша, що вороття немає: *«Тримаючи в руках листа, хлопець заплющив очі й шепотів: – Я не приїду, ніколи не приїду»* (2, с. 76). Степан Радченко при звичаюється до міського життя, здобуває посаду, статус, гроші. Проте наприкінці твору зустрічається із колишнім товаришем Левком і з заздністю усвідомлює, що той геть не змінився, зміг пройти через усі спокуси міста й лишитися тим самим, а головне – залишитися в селі. І Степан чітко усвідомлює: *«Він вертає на село. Ця думка, дика, раптова, не злякала його. Навіть не здивувала. Вона народилась зненацька, ясна, чарівна, повна жагучої радості, сили й надій! Він вертає на село. В степ. До землі. Назавжди покине це місто, чуже його душі, цей камінь, ці збудні ліхтарі! Зречеться навіки жорстокої плутанини міського життя, отруйних мрій, що тяжать над галасливим бруком, задушливих поривів, що роз'їдають душу в вузьких закутках кімнат, відкинеться божевільного прагнення, що ятрить думку, затиснуту в лещата міста. І піде в спокійні, сонячні простори полів до покинутої волі, і житиме, як росте трава, як стигне овоч»* (2, с. 306). Але така рішучість умить зникла, коли він раптом зустрівся із Ритою: Степан лишився у Києві, крім того, відчув велике натхнення працювати далі над своєю повістю про людей. Отже, концепт *село* є для Степана Радченка ніби

уособленням тиші, спокою, гармонії, зрозумілості сенсу життя та свого покликання, це ніби коріння, що, живлячи людину, прив'язує її до землі, дає впевненість та стабільність. *Місто* ж, навпаки, такого спокою позбавляє, воно вимагає розвитку, пристосування, дії, котра не завжди відповідає принципам та совісті, перемог, активності. Таке бурхливе життя дезорієнтує людину у світі, забирає душевний спокій, штовхає на аморальні вчинки. Проте Степан Радченко для себе обирає саме це середовище існування, а отже, й такий неспокійний та негармонійний спосіб життя.

2) *Успіх та самоствердження*. Степан Радченко – доволі амбітна людина, життєвий успіх для нього є необхідністю, він дозволяє йому самоствердитися та відчувати власну цінність як для суспільства, так і, можливо, у першу чергу, для себе самого. Хлопець почувався успішним у всьому, до чого б не брався: кілька років революційної діяльності, робота на селі, упорядкування бібліотеки тощо. У цьому всьому він почувався кращим: *«Купкою папірців лежало все його життя за останні п'ять років – повстанство за гетьмана, боротьба з білими бандами, культурна й професійна робота. Він навіть охоче прочитав дещо. Чого тільки не було! Був полон і втеча з-під розстрілу. Були мітинги, агітація, резолюції, боротьба з темрявою і самогоном. І як гарно бачити все це в штампах, печатках, рівних рядках друкарської машинки й незграбних кривульках півнеписьменних рук!»* (2, с. 18). Приїхавши до Києва, він сподівався на такий самий успіх: без проблем вступити до інституту, отримати стипендію, бути кращим студентом. Але в місті Степан Радченко зіштовхнувся із тим, що в нових умовах його попередній успіх не був вартим нічого: *«Все те, що казав йому голова, він і сам чудесно знав. Але це... в загальному порядку! Хлопець весь час нишком надіявся, що для нього зроблять маленький виняток, хоч би за активну участь у революції й бездоганну працю в профспілці. Крім того, він був командирований до вищої школи і мав право на підтримку в першу чергу. А голова управи не спитав навіть його документів»* (2, с. 20). Тому Радченкові довелося все починати знову, і це його стимулювало, надавало сил та мотивації для того, аби довести

усім та собі самому, що він все ж таки найкращий усюди, а не лише в селі. Степан вступив до інституту, здобув стипендію, був кращим студентом, поки не втратив інтерес до навчання й не покинув свій виш, став викладачем української мови на курсах, написав збірку оповідань та кіносценарій, за які отримав чудові гонорари, став секретарем у журналі, людиною, від якої залежала доля багатьох письменників-початківців та товаришувати з якою вони мали за честь. Наприкінці роману Степан Радченко винаймає чудову кімнату в багатоповерхівці та пише свою повість про людей, а місто, що видніється крізь розчинене вікно, лежить перед ним, ніби біля ніг переможця. І лише тепер хлопець відчувається успішним, відчуває самоцінність та самовдоволення.

3) *Творчість та праця*. Степан Радченко, виходець із села, який звик до фізичної праці, праці на землі, опинившись у Києві, обирає для себе працю творчу, інтелектуальну. Не можна сказати, що це дуже креативна натура, але хлопець майже одразу усвідомлює, що один із способів швидко стати особистістю в місті, здобути вплив та популярність у соціумі – це письменництво, котре того часу було своєрідною розвагою: *«Він думав про самих письменників, про те, що вони виходять перед інших і інші їх слухають. Вони висунулись із юрби, посіли власні місця, і всі знають їх на прізвище. Вони пишуть книжки, ці книжки друкують, продають, беруть до бібліотек <...>. Він заздрив їм і не ховав від себе цього, бо теж хотів висунутись і бути обраним. Сміх і оплески, що були нагородою тим щасливцям, мало його не ображали, і кожен новий з них, з'являючись коло кафедри, ставив йому болюче питання, чому це не він. Бо він хотів бути кожним із них, однаково – прозаїком чи поетом»* (2, с. 60). І після цього Степан Радченко ставить собі мету – стати письменником. Перше оповідання про бритву пишеться йому дуже швидко, він саме з ним здобуває популярність та перший гонорар, крім того, вигадусь собі творчий псевдонім – Стефан Радченко. Але подальший процес писання лише виснажує Стефана, бо він не народжений для письменства, а творити без натхнення, а лише через потребу, звісно ж, у нього не виходить: *«Ті сторінки,*

що раніш він легко писав за годину, коштували йому тепер півдобы напруженої праці з прикрими перервами, коли олівець зовсім відмовлявся йому служити. Йому доводилось усе перекреслювати, спинятись з розгону на слові, що, до речі, не пасувало, але й замінити, проте, не давалось. Мовні знання обернулись йому в безпосереднього ворога. Розум його, обтяжений набутком читання, стилями майстрів і підвищеними вимогами до фрази, раз у раз гальмував вільний лет його натхнення. Вигостре на літературних шедеврах художнє чуття викривало йому безперестань огріхи композиції, і він двічі мусив перебудувати план, відкидаючи обмислене і додаючи зовсім непередбачене» (2, с. 148). Такі муки творчості ставали ще більш обтяжливими для хлопця, коли написати геть нічого не виходило, він починав активно шукати причину, знаходячи її в незручному помешканні, в неправильному розпорядку дня, в стосунках із жінками або ж їх відсутності. Часто доходив висновку, що писати йому взагалі не варто: «Другого дня книжку свою він перегорнув, роздивився на шрифт, на обкладинку, проглянув назви оповідань у змісті, але перечитати не зважився, почувуючи ніяковість перед собою за написане. Та чи й варто було його писати? Адже ж, писавши, не тямив, ні навіщо, ні чому він пише! Яка може бути ціна такій несвідомій праці?» (2, с. 205). Проте, остаточно приймаючи рішення жити спокійним звичайним життям без письменництва, він завжди отримував якийсь зовнішній поштовх, часто у вигляді гонорару, що стимулював його писати далі: «І збирався ж він того письменства здихатись – так ні, само чіпляється! «Знову морока!» – подумав він» (2, с. 193).

Отже, творчість для Степана Радченка була не внутрішньою необхідністю, це був засіб здобуття певного суспільного статусу та матеріальних вигод, вона була частиною його роботи. А до роботи Радченко ставився відповідально, уважав, що в будь-якій праці, як і в усьому людському житті, має бути розпорядок, певні правила й норми, яких порушувати не можна, адже «норма й розпорядок – перша запорука досягнень» та «тільки терпінням та працею можна чогось досягти». Працюючи по господарству в Гнідого, Степан вираховував, скільки на це треба часу, і виконував свою роботу

чітко, за відпрацьованим алгоритмом: *«Корови були вичищені, напоєні й нагодовані, води наношено в потрібній мірі до послуг кожного, хто хотів її споживати, – все свідчило, отже, за цілковитий порядок»* (2, с. 75). Так само відповідально й завзято працював Степан на посаді секретаря журналу: *«Роботи! Роботи! Сила-силенна! За місяць літературних боїв у редакційних справах з'явилась відповідна хаотичність, і хлопець взявся до праці, закасаючи рукава, надаючи всім заходам своїм характеру вдарності, що він засвоїв почасти за військових часів, а почасти він і так його вдачі був властивий. Архів для рукописів, наприклад, і зовсім не був упорядкований. Листування – в безнадійному стані. В бібліотеці бракувало каталога й трьох четвертин книжок. А в людини ж тільки дві руки!»* (2, с. 230). Таке вміння повністю занурюватись у роботу та концентруватись на ній нерідко рятувало хлопця в моменти душевних терзань та почуття втрати сенсу свого існування. Отже, *творчість* та *робота* – два взаємопов'язані та близькі концепти в романі. Власне, через те, що творчість для Степана Радченка теж була роботою, до неї він ставився так само відповідально та розмірено, намагався спланувати все наперед, але це зробити було неможливо, бо процес написання літературного твору вимагає натхнення й хисту, яких хлопець не мав.

4) *Підкорення*. Цей концепт лежить в основі роману, адже сюжет твору побудований на питанні про те, чи вдасться головному персонажеві підкорити місто, чи все ж таки трапиться навпаки. Відповідь на нього в романі так і не дана, питання лишається відкритим, як, власне, і кінцівка твору. Сам головний персонаж нібито не усвідомлює свого прагнення підкорювати, проте автор неодноразово про це відкрито говорить. Це стосується в першу чергу підкорення міста, середовища існування Степана Радченка, але, напевне, більше це бажання було вираженим (і усвідомленим Радченком) саме у стосунках із жінками. Уперше він відчув потребу відчувати владу над Надійкою, ця влада була йому просто фізично необхідною: *«Він почував свою над нею владу і хотів, щоб вона корилась. Вся прикрість його на ній зосереджувалась, і він, може, вдарив би її, коли б вона надумала сперечатись. Але вона покійно*

пішла» (2, с. 72). Так само він хотів володіти наступною своєю жінкою – мусінькою: *«Тільки-но він уявляв собі, що ця жінка може йому не належати, лють проймала його й зводила на уста найобразливіші слова. Розпусниця. Бахурка. Навіть повія»* (2, с. 92). Підкорення жінок давало Радченкові усвідомлення власної сили та могутності, яке він відчував набагато чіткіше, на фізичному рівні, ніж абстрактне підкорення міста, котре, все-таки в кінці твору лежало перед Степаном *«хвилястими брилами скель»*.

5) *Кохання*. Степан Радченко прагнув кохання, і це бажання помітне протягом усього роману. Воно було потрібне йому як на фізичному рівні, і це відчувалося підсвідомо, доволі невиразно, так і на духовному. Прогулюючись Києвом, хлопець мимоволі звертав увагу на жінок: *«Його очі спинялись на руках, що в п'ятках, здавалось йому, торкались жіночих грудей, на сплетених ліктях, на притиснених до купи стегнах. Він проводив поглядом стрижені й уквітчані косами голівки, прямі й похилені до пліч у славному вигині шиї»* (2, с. 34). Він звертав увагу навіть на жіночий запах: *«Він нюхав цю жінку, як нюхають квітки, дихав нею, як дихають свіжиною весни, смолистістю бору, вранішнім паруванням землі»* (2, с. 80). Йому часто снилися жінки, він хотів мати їх біля себе, володіти ними, особливо це відчуття загострилося навесні. А в реальності протягом роману Степан Радченко мав стосунки із чотирма жінками, статусність яких зростала разом із тим, якої ваги хлопець набував у суспільстві. Але жінка однозначно була душевною опорою для Радченка: *«Він був могутній, але потребував точки опори, щоб підважувати світ»* (2, с. 48). І такою першою точкою опори стала для хлопця сільська дівчина Надійка. Степан почував із нею душевну спорідненість, щирість, нештучність і відверто їй говорив, що кохає. Навіть сам був у цьому повністю впевненим: *«Вона була йому сонцем, що раптом кидає промінь крізь розколину хмар»* (2, с. 49). На початку стосунків пара почувалася щасливою: *«Вони блукали вгору й униз по кружлястих алеях у густому мороку вечора. Випадкові дотики тіл крізь грубу одягу проймали їх трепетом, і руки їхні сплелися кінець кінцем у міцному притисненні. Їхнє кохання сходило пізньою квіткою в п'яничих передосінніх*

подихах» (2, с. 50). Проте така романтичність швидко розвіялася, і Степан, ображений відмовою критика Світозарова оцінити його оповідання, гвалтує Надійку на березі Дніпра, та ще й в усьому звинувачує її саму: *«Ти винна! – крикнув він. – Ти, ти винувата!»* (2, с. 74). Спогади про цей вчинок кілька разів турбували Степана, проте він заспокоював себе тим, що, якщо не він, то це зробив би хтось інший. Наступною жінкою в житті Радченка стала Тамара Василівна Гніда, або ж Мусінька, як вона сама просила себе називати. Жінка була старшою, досвідченішою, власне, це була містянка, дружина крамаря, і це дуже тішило Степанове самолюбство, він був впевненим, що *«володіння цією пишною, вищою за нього, дозрілішою за нього жінкою могло б зміцнити йому дух, впевнити волю, як буває по перемозі, що самому героєві показує його вартість»* (2, с. 92). У стосунках із нею він був більш обережним із тим, аби якось називати свої почуття, він боявся назвати це коханням навіть у своїх думках, почавши розмірковувати про сутність цього явища: *«Любов? Може бути. Смішно, але можливо. Кому стане сміливості проголосити: ось це любов, а це вже ні? Черевики можуть бути стоптані, драні, латані, скривлені й держані, все-таки черевиками лишаючись. Чому ж для любові раз у раз вимагати новенького взуття?»* (2, с. 96). Проте в цих стосунках Степан Радченко почував стабільність, затишок, ситість, він став гарним студентом та навіть здобув посаду лектора, що і поставило крапку в їхніх відносинах із мусінькою: *«Ніколи ще так прикро не впадала йому в очі щуплість її щік, померезених дрібними зморшками, недокрівність уст та розлеглість грудей, що невблаганно розпливались. Радісний дівочий усміх був гримасою на її пристаркуватім обличчі, і він не міг побороти в собі зухвалу думку, що коли вона гідна була першокурсного студента, то ніяк не варта першорозрядного лектора»* (2, с. 124). Покинута ним мусінька згодом, утративши сенс життя, занедбала себе, розповніла, почала пиячити. Проте її подальша доля Степана вже ніяк не обходила, хоча хлопець обіцяв, що ніколи жінку не забуде. Згодом Радченко зустрів Зоську, яка була для нього цілковитою загадкою та великим випробуванням для його нервової системи,

адже дівчина мала дивні примхи, постійно змінювала свої бажання, відмовлялася від інтимних зустрічей. Але це була молода містянка, з якою можна було вийти у світ, відчутти себе належним до київського соціуму. І Степан так захопився цими стосунками, які відверто називав коханням, що не уявляв, як він буде сам в цьому місті без Зоськи, тому одного дня зробив їй пропозицію, яку дівчина радо прийняла. Проте наступного дня він пошкодував про це: *«Має женитись! Чи ба, де там має – мусить, бо сам напросився, сам набився, як останній йолоп, із цим безглуздим бажанням, що, здійснившись, поневолить і скує його. І весь жах подружнього життя зразу став перед ним, збурюючи йому серце огидою, як привид в'язниці, як домовина, де він заохотився лягти із зв'язаними руками»* (2, с. 259). Радченко розуміє, що, одружившись, він позбавляє себе можливості мати стосунки з іншими жінками: *«Безліч є жінок неопізнаних, безліч чарівних облич і витончених тіл, що проминути їх – значить втратити! І з глибини пам'яті раптом повстали перед ним гнучкі постаті, десь бачені, колись здибані мельки на вулиці, ті постаті, що вражають очі на мить і лишаються в спогадах <...>. Туга згнітила його – адже досі він любив жінок принагідних, випадково стрінутих на міському шляху, а сам ще не шукав!»* (2, с. 260). Радченко приймає рішення відмовитися від одруження і прямо сказати про це Зосьці. Дівчина після такого вчинку наклала на себе руки – отруїлася. А Степан того ж дня зустрів нове захоплення – Риту, яку він вибрав сам, яка внутрішньо була йому відповідною – не шукала стабільності, хотіла лише вражень, емоцій, почуття захоплення та гри. Степан щасливий, що Рита в його житті не назавжди, він знову відчуває радість кохання: *«Вся туга його зненацька полилася любовним шепотом, зворушливими словами, ніжними назвиськами, сміливими, збудними порівняннями, що в них мінилася вся глибінь його чуття»* (2, с. 317). Але це кохання тимчасове, яке й потрібне Степанові, це любов-гра, але він вже не прагне філософських розмірковувань про це, а просто відчувається могутнім та піднесеним, як ніколи раніше. Отже, кохання присутнє було в житті Радченка протягом усього твору, він ставився до нього по-різному, але завжди

його потребував. Любовні стосунки зі Степаном приносили його жінкам лише горе, та це хлопця не обходило.

б) *Гроші*. На відміну від мопассанівського Жоржа Дюруа гроші ніколи не були самоціллю Степана Радченка. Так, він відчував матеріальну скруту, змушений був рахувати копійки у власній кишені, проте ніколи не жив заради статків. Приїхавши у місто, Радченко мав економити кошти, адже стипендія, на яку він розраховував, мала з'явитися в нього не так швидко, і навіть була ймовірність того, що хлопцеві її не призначать. Він не міг дозволити собі їздити громадським транспортом, навіть не міг відвідати пляж, адже за це треба було заплатити п'ять копійок, не міг купувати собі не лише тістечка, які були примхою, а й одяг та книги, котрі були необхідними. Проте що б не робив Степан Радченко, він думав у першу чергу не про гроші. Гостро відчув він їхню нестачу тоді, коли мав стосунки із Зоською. Дівчину треба було водити в кіно та на виставки, пригощати цукерками, а гонорар за публікацію оповідань закінчувався. Саме тоді хлопець почав рахувати гроші та думати про те, де можна заробити: *«Зваживши всі обставини, хлопець вирішив, що асигнувати на неї менше, як червінця на тиждень, – річ неможлива. Згнітивши серце, потай жалкуючи, що почав з перших місць у кіно, місць, безперечно, дорогих і, в істоті своїй, мало що кращих від других, він визнав, що змінити режим у цій галузі було б ганебно, як і скасувати цукерки»* (2, с. 171). Степан розумів, що треба шукати джерела заробітку – пішов брати додаткові години для викладання в гуртках. Знову-таки, він хотів заробляти кошти чесною працею, навіть не мислячи про те, що їх можна би було десь позичити, вкрати, попросити тощо, на відміну від Жоржа Дюруа. Навіть гонорар за його ж власне оповідання він уважав не зовсім чесним заробітком: *«Тож він ухвалив сходити до редакції київського журналу, що його оповідання видрукував і, як він догадувався, винен був йому гонорар. Чому раніш не пішов? Тільки з сумлінності. Йому прикро було з'являтися десь перед очі, що дивитимуться на нього саме як на письменника, а гроші брати й поготів. В тому запалі, що він у свій твір поклав, було щось незмірне з грошима, безмежно їм чуже. З*

пошити він їх дістав, як подарунок, а особисто брати мусив, як заробіток. Але потреби, своїм звичаєм, показалися дужчими за благородні міркування, наділи йому на голову кашкета, на плечі пальто й вирядили до редакції, що містилась у філії державного видавництва» (2, с. 172). І коли Радченко виходив із редакції київського журналу із гонораром у кишені, почувався, ніби злодій, що взяв те, що йому не належить. Проте гроші у нього в більшості випадків водилися, особливо великий гонорар за кіносценарій – півтори тисячі карбованців – забезпечив йому безбідне існування на довгий час. І коли мав грошей удосталь, хлопець їх не жалкував для інших: пригостив обідом Вигорського, дарував Зосьці дорогі парфуми. Отже, гроші – важливий концепт у світоглядній картині Степана Радченка. Вони були необхідні йому для забезпечення матеріальних потреб, проте надмірної уваги їм хлопець не приділяв, вони не були метою його існування.

7) *Образ.* Ставлення Степана Радченка до власного образу зазнає різючих змін протягом роману. Те, який він має вигляд в очах інших, не турбувало хлопця, допоки жив у селі. «Він мав одягу тільки за оборону від холоду», проте завжди прагнув бути охайним, навіть у своєму старому одязі, котрий носив уже багато років, та навіть живучи в хліву в Гнідого: «Витрусив френча, потер ліктем штани, щоб збити з них пил <...>. Спорожнивши один клунок додолу, хлопець витер торбинкою чоботи, поплював на них і знову витер. Тепер він був зовсім молодець» (2, с. 15). Опинившись у Києві, Степан розуміє, що одяг все-таки важливий, адже він створює образ людини, впливає не лише на її зовнішність, а й на настрій, на внутрішній світ: «Біля крамниці готового одягу Степан роздивлявся на костюми з таким виглядом, ніби йому тільки треба було вибрати котрийсь собі до лиця, з гарного матеріалу та добре пошитий. <...> Він цілком собі до вподоби міг міняти щомить костюми, приміряти капелюхи й краватки, добирати хусточок і шкарпеток, бо жоден закон не забороняє користуватись чужим майном у власній уяві. І хлопець усвідомлював ту мить чудесну вагу одяжі, що давно перестала вже бути способом прикривати тіло, прибравши ширшого й благороднішого завдання – прикрашати та

політишувати його. Він, може, створив би щось геніальне, коли б одягти його ту мить в англійську сорочку з комірцем, куці вузькі штани й гостроносі черевики, але не створив нічого, бо й на час не кидала його гірка думка, що нічого за склом йому не належить і належати не може» (2, с. 79–80).

Отримавши посаду лектора, він усвідомив, що прийти до студентів у тому одязі, що він має – просто неприпустимо, адже серйозно його не сприймуть. І Степан купує собі нове вбрання: *«Оглянувши себе цілого в люстро, завмер від бентежного задоволення, ніби вперше себе побачив і спізнав. Підупала від таємної гризоти енергія відродилась йому відразу, коли він побачив своє смугле обличчя, відтінене білим комірцем, та могутній вигин своїх грудей, що щільно прилягали до закотів піджака. Він заворожено любувався на своє високе відкрите чоло, вітаючи схований там розум, і поволі підніс до волосся руку, щоб погладити їх, щоб попестити себе самого й цим проявити в дії своє закохання» (2, с. 123–124).* Отже, ставлення до власного образу, до власного зовнішнього вигляду у Степана Радченка еволюціонувало, він усвідомив, що функція одягу – не лише прикривати тіло, людина, впевнена в тому, що має гарний вигляд, може досягти значних успіхів.

Отже, основні концепти, за допомогою яких Валер'ян Підмогильний вимальовує художню концепцію людини в романі «Місто» – це *місто та село, успіх та самоствердження, творчість та праця, підкорення, кохання, гроші, образ.* Степан Радченко, головний персонаж твору, опинившись у місті повністю змінюється внутрішньо, або ж опиняється в умовах, котрі просто допомагають йому розкрити весь той негативний потенціал, котрий був у нього всередині. Він прагне підкорити місто, самоствердитися, затриматися в Києві, посівши вигідне місце в суспільстві. Для цього обирає найлегший, на його думку, шлях – літературну діяльність. Він має стосунки із багатьма жінками, котрі щоразу відповідають його соціальному статусу, здобуває популярність, гроші, комфортне житло. Проте втрачає свою людяність, щирість, простоту й наївність, бажання бути корисним та змінювати світ на краще, котрі мав на початку, щойно приїхавши із рідного села.

3.3. Інноваційні підходи до вивчення творчості Валер'яна Підмогильного в шкільному курсі літератури

Трансформація суспільного життя в Україні визначає головне спрямування шкільної освіти – її гуманізацію та гуманітаризацію, тобто вивчення предметів гуманітарного циклу серед інших є пріоритетним, найважливішим для розвитку та формування сучасної людини. Важливе місце серед них посідає й вивчення літератури – як світової, так і української. «Застосовуючи різноманітні засоби виразності, українська художня література під час її шкільного вивчення забезпечує розвиток естетичних смаків і вподобань читачів, формує культуру міжособистісних стосунків, сприяє вихованню патріотизму, шляхетності, людяності, толерантності» [82, с. 4].

Вивчення творчості Валер'яна Підмогильного, згідно із чинною програмою з української літератури (рівень стандарту та профільний рівень), відбувається в 11 класі загальноосвітньої школи (за рівнем стандарту передбачається вивчення роману «Місто», за профільним рівнем – романів «Місто» та «Невеличка драма») [80, 81]. Цей навчальний матеріал віднесено до програмового розділу під назвою «Прозове розмаїття», у якому творчість Валер'яна Підмогильного (на це відведено 3 академічні години) вивчається разом із літературною спадщиною Миколи Хвильового та Юрія Яновського, тобто українських прозаїків 20–30-х років ХХ століття. На думку Л. Донченко, «метафора, в основі якої лежить порівняння молодої парості з юними душами, покликана наснажувати учителів-словесників у їх невтомній діяльності, спрямованій на творення духовного потенціалу покоління, що визначатиме майбутнє України. <...> Безцінний матеріал для виконання цієї складної програми надає курс української літератури 20–30-х років ХХ століття» [23, с. 108]. Безперечно, завдання вчителя – зробити так, аби цей «безцінний матеріал» не змарнувати, використати його з якомога більшою користю, зацікавивши учнів, залучивши їх до активного читання, аби виховати й розвинути свідоме покоління молодих людей, здатних не лише бачити красу й

цінність мистецького твору, а й мислити, розуміти творчий задум автора, аналізувати й робити висновки. Адже, як уважає Г. Клочек, «художня література як навчальний предмет має величезний потенціал у етико-естетичному та мовленнєвому розвитку особистості. Художня мова завдяки своїй організованості, багатству виражально-зображувальних засобів є на кілька порядків вищою за будь-які інші мовні системи, а саме сприймання художніх творів є процесом активного навчального спілкування з довершеними текстами» [30, с. 108]. Зрозуміло, що на допомогу вчителів в цьому завданні, зважаючи на психологічні особливості нового покоління школярів, мають прийти новітні методи навчання.

Використання інноваційних підходів під час вивчення літератури в школі – доволі актуальна проблема, адже «традиційна форма навчання, яка ґрунтується на репродуктивній діяльності, на формуванні виконавських здібностей, на розвитку уваги і пам'яті, вже у недостатній мірі відповідає вимогам сьогодення» [19, с. 190], а інноваційний підхід, як відомо, «забезпечує позитивну мотивацію здобуття знань, сприяє розвитку творчої особистості» [5]. Н. Грицак зазначає, що саме через це «більшість вчених, методистів і учителів вважають, що впровадження у навчальний процес інноваційних технологій є ефективним засобом у підготовці особистості до динамічних соціальних, економічних, політичних змін, у формуванні творчих здібностей» [17, с. 190]. Г. Гришко уважає, що «використання інноваційних технологій на уроках української мови та літератури – засіб для досягнення такої атмосфери на уроці, яка сприяє співпраці вчителя та учня, порозумінню й доброзичливості, дає можливість дійсно реалізувати особистісно орієнтоване навчання. <...> Застосування інновацій якраз допомагає підняти шкільний урок на якісно новий сучасний рівень» [18, с. 4].

Під терміном «інновація» розуміють оновлення, зміни, нововведення, а якщо йдеться саме про педагогічну інновацію, то цей термін означає «зміни, спрямовані на покращення розвитку, навчання і виховання учнів» [5]. Наразі існує багато поглядів на використання інновацій в освіті, та науковці

одноставні в тому, що вони, беззаперечно, є корисним та позитивним явищем у сучасній педагогіці. На цьому етапі розвитку педагогічної науки вже є доволі багато випрацюваних різноманітних інноваційних методів, прийомів, технологій навчання. Наприклад, Н. Бондар називає серед них такі: «професійно орієнтоване навчання, проектна робота в навчанні, застосування інформаційних та телекомунікаційних технологій, робота з навчальними комп'ютерними програмами з гуманітарних наук (система мультимедіа), дистанційні технології в навчанні, створення презентацій в програмі PowerPoint, використання інтернет-ресурсів, навчання в комп'ютерному середовищі (форуми, блоги, електронна пошта), новітні тестові технології (створення банку діагностичних матеріалів з курсу навчального предмета для проведення комп'ютерного тестування з метою контролю учнів) тощо» [5]. Але вважаємо слушною думку О. Чубка про те, що треба пам'ятати про принципи відбору інноваційних технологій, серед яких він називає перспективність, демократичність, гуманістичність, інтегративність, реалістичність, цілісність, керованість, економічність, актуальність. Крім того, добираючи ту чи іншу інновацію, не варто забувати про певні критерії їх доцільності, а саме актуальність, корисність, реалістичність [87]. Виходячи із цих критеріїв, можемо запропонувати кілька інноваційних методів навчання, котрі, на нашу думку, були б доцільними під час вивчення творчості Валер'яна Підмогильного в шкільному курсі літератури.

Застосування інноваційних підходів до навчання може мати вияв як у окремих цілих уроках (так званих нетрадиційних або ж нестандартних), так і в певних елементах традиційного уроку на вибраних його етапах. Н. Перфілова вважає, що «нетрадиційний урок – це творчість учнів і мистецтво педагога, який виробив свій власний «почерк», засвоїв нетрадиційні форми та методи роботи з дітьми. На відміну від звичайного уроку, мета якого – набуття знань, умінь та навичок, нетрадиційні заняття спрямовані на повніше врахування вікових особливостей, інтересів, нахилів, здібностей кожного учня» [59, с. 5–6]. Наразі в педагогіці існує величезна кількість варіантів форм

проведення таких уроків. Так, Н. Бондар виокремлює урок-подорож, презентацію, телеміст, випробування, КВК, круглий стіл, вікторину, аукціон, турнір, інтерв'ю, складання завдань та віршів, звіт, дискусію, дослідження, змагання, уроки-відкриття, уроки-ділові ігри, уроки-вибори, уроки-проекти, уроки-роздуми, уроки-конференції, уроки пошуку істини, уроки-аукціони, уроки-«суди», уроки-квести, бінарні, комп'ютерні уроки тощо [5]. Зрозуміло, такі види уроків були б доцільними під час вивчення творчості усіх письменників, зокрема й Валер'яна Підмогильного. Вони корисні тим, що в результаті «учень-випускник не тільки володіє знаннями, уміннями та навичками з предмета, але й уміє формулювати власну точку зору, відстоювати свою позицію, співпрацювати в групі, колективі, мати коло однодумців, бути комунікабельною, толерантною особистістю» [5]. Приклад організації такого нестандартного уроку – уроку-дослідження – знаходимо в статті О. Міхна «Організація дослідницької діяльності учнів під час вивчення життєвого і творчого шляху В. Підмогильного» [48]. Звісно, дослідницька діяльність учнів на уроці починає активно розглядатися в педагогіці ще з 20-х років ХХ століття, проте вона не втрачає своєї актуальності й досі, адже кожне нове покоління вчителів, визнаючи переваги такого виду навчання, вносить в цю концепцію щось нове, сучасне, інноваційне. Так, своєрідний сучасний аналог дослідницької діяльності – доволі популярна методика під назвою «перевернутий клас», котра становить собою самостійне опрацювання учнями певного обсягу матеріалу у вигляді домашньої роботи, аби на уроці можна було вже представити результати діяльності, узагальнити, обговорити, пояснити незрозумілі моменти. О. Міхно пропонує організувати вивчення біографії Валер'яна Підмогильного, використавши саме такий дослідницький метод навчання та «зробивши акцент на самостійній підготовці у творчих групах, виголошенні та обговоренні (у формі взаєморецензування) доповідей дослідницького характеру, що <...> допоможе розв'язати важливу проблему методики викладання літератури в старших класах – формування в учнів уміння спілкуватися на уроці» [48, с. 27]. О. Міхно пропонує почати

дослідницьку роботу над життєписом письменника із усвідомлення учнями теми «Валер'ян Підмогильний як предтеча екзистенціалізму». Він наголошує на ролі вчителя в підготовці учнів до уроку, підкреслює, що «його завдання – так організувати роботу старшокласників, щоб вони, вивчаючи певний період життя письменника, зосереджували увагу на тих факторах, які мали вирішальний вплив на формування світогляду, естетичного ідеалу митця, вироблення творчого індивідуального стилю» [48, с. 27]. Учитель має наперед сформулювати ті аспекти біографії письменника, які будуть детально розглядатися, підготувати коло питань для обговорення, дібрати документальні матеріали, ілюстративний матеріал тощо. Завдання учнів – розподілившись на групи, обрати цікаву для них тему (той чи інший період життя Валер'яна Підмогильного, спогади про письменника, оцінка його творчості в контексті України та світу, філософські погляди, перекладацька діяльність тощо), ретельно її дослідити та представити перед класом в обраний спосіб. О. Міхно вважає, що «організація дослідницької діяльності учнів під час вивчення життєвого і творчого шляху письменника сприяє розвитку інтересу учнів до подальшого вивчення творів письменника, а також творчого потенціалу, індивідуальних творчих здібностей старшокласників, спонукає їх до екзистенційного осмислення власного місця в цьому світі» [48, с. 31]. Крім того, в результаті такої діяльності учні розвивають свої комунікативні та мовленнєві навички.

Інноваційні підходи до навчання можуть вводитися лише на окремих етапах уроку, на яких саме – має вирішувати вчитель, виходячи із мети уроку, його типу, рівня підготовки та особливостей того чи того класу тощо. Так, скажімо, С. Яненко на етапі мотивації під час вивчення творчості Валер'яна Підмогильного використовує такі інноваційні прийоми, як «авансування успішного результату», «емоційний сплеск», «коло очікувань від уроку», «мобілізація активності», «радість пізнання» тощо. Переважно це вербальна мотивація, спрямована на створення гарного емоційного фону для роботи на уроці, на підвищення продуктивності учнів, фіксації їхньої уваги.

Наприклад, «авансування успішного результату» пропонується зробити на початку першого уроку вивчення творчості письменника: «Я не маю сумнівів у тому, що ви свідомі громадяни України. Тож, беззаперечно, на уроці ви докладете максимум зусиль, щоб вивчити, зрозуміти і оцінити роль митців «Розстріляного відродження», зокрема Валер'яна Підмогильного. Я в цьому просто переконана» [93, с. 9]. С. Яненко пропонує використовувати прийом «Обмін ролями» (учень обирає певного персонажа твору й грає його роль), «Сповідь» (учні «втільюються» в образ Степана Радченка й описують ті почуття хлопця, що виникали, коли він приїхав з села в місто), рольову гру «Зустріч із письменником» (уявне інтерв'ю із Валер'яном Підмогильним), «мозковий штурм» та метод «ПРЕС», метод «Зараження» тощо. Цікавими є прийоми, які активізують учнів до самостійної роботи над змістом роману «Місто» та характеристикою персонажів, оцінки їхніх вчинків, розмірковування про світогляд тощо. Наприклад, прийом «Невтручання». Його пропонується використати, коли учні обговорюватимуть проблемні питання твору, зокрема таке: «Місто підкорило Степана Радченка чи він місто?». Учитель робить вигляд, ніби він максимально байдужий до обговорення, діти почуваються вільніше, не бояться висловлювати власні думки і в результаті роблять дійсно їхній власний висновок щодо обговорюваного питання, відчувають, що їхня точка зору є важливою і вони самі здатні на прийняття якихось важливих рішень чи вирішення складних життєвих питань.

Сучасне покоління учнів звикло до яскравого контенту в різноманітних соцмережах, відохостингах та всесвітній мережі інтернет, прагне до зорових вражень, тому одним із важливих інноваційних підходів до викладання літератури є візуалізація навчального матеріалу. Як зазначає Г. Ключек, «процес візуалізації художнього тексту активізує роботу мозку, розвиває відчуття і розуміння «внутрішньої форми» слова» [30, с. 8]. Тому важливо «постійно використовувати зображення для привернення їхньої уваги (саме для них були придумані emoji та стікери)» [45, с. 50]. Для створення такої

наочності вчителеві необхідно опанувати сучасні інформаційно-комунікаційні технології, котрі допоможуть продукувати різноманітні плакати, кросенси, хмари слів, таблиці, схеми, інфографіки. Крім того, учні можуть активно долучатися до виготовлення такої наочності. Можна запропонувати їм створити обкладинки до твору, ілюстрації, рекламні буклети, наприклад, у програмі Photoshop, Photo Editor, Fotostars, Adobe InDesign, логотипи для уявної творчої студії Валер'яна Підмогильного або, скажімо, власної літературної спілки Степана Радченка за допомогою програми Canva тощо. Поширеним візуальним прийомом сьогодні є скрайбінг. Цікавим, на наш погляд, є дослідження О. Міщенко, присвячене цьому засобу навчання. Науковиця зазначає, що різноманітні символи, стрілки, смайлики, короткі фрази є універсальною формою передачі інформації для дітей покоління Z, тому саме скрайбінг буде цікавим та дієвим прийомом як пояснення нового матеріалу, так і систематизації та узагальнення знань. «Скрайбінг – це візуальна фіксація словесної форми передачі інформації. Головне його завдання – яскраво, чітко й зрозуміло занотовувати навчальний матеріал за допомогою простих образів (мальованих, аплікаційних тощо). Як прийом активізації пізнавального інтересу учнів скрайбінг може існувати офлайн – створення невеликих малюнків власноруч, які допомагають виконати поставлене освітнє завдання, та онлайн – з використанням спеціальних програм та сервісів» [49, с. 98]. Скрайбінг можна використовувати на будь-якому уроці літератури: від вивчення біографії письменника до контролю знань. Він здатен розвивати кінестетичну пам'ять та асоціативне мислення, залучати до процесу навчання емоційний інтелект, удосконалювати вміння визначати головне серед другорядного, матеріалізувати думки, упорядковувати інформацію тощо. О. Міщенко розглядає приклади застосування скрайбінгу саме під час вивчення роману «Місто» Валер'яна Підмогильного і зазначає, що його можна використовувати для візуалізації ключових моментів модернізму та екзистенціалізму під час роботи над романом, для виокремлення основних жанрових ознак твору (великий за

розміром, має декілька сюжетних ліній та систему рівнозначних персонажів, тривалий у часі тощо), для визначення особливостей урбаністичного роману (зображене місто та життя його мешканців, урбаністична проблематика тощо), для графічного відтворення асоціацій щодо складних людських взаємин у місті, емоцій, які переживали персонажі тощо. «Ефективним прийомом засвоєння художнього матеріалу є ілюстрація різних сфер завоювання Степаном Радченком міста: навчання, література, жінки, друзі. Після опрацювання цитатної характеристики персонажів твору учням можна запропонувати завдання відтворити їх найголовніші та найяскравіші риси у формі малюнків. Збагнути ідею художнього твору складно навіть для старшокласників», – вважає дослідниця [49, с. 99]. Крім того, вона пропонує скрайбінг для схематичного відтворення композиції роману, місця та часу дії тощо. Для такої роботи учням треба буде ґрунтовно ознайомитися зі змістом твору, усвідомити його смислове та ідейне навантаження, адже скрайбінг – «це не творчість, а результат сформованості умінь працювати з текстом, структурувати художній матеріал. <...> Застосування скрайбінгу в навчальному процесі сприяє формуванню в учнів практичних навичок: ставити мету, знаходити необхідну інформацію, виділяти головне, матеріалізувати ідеї, планувати й організовувати свою роботу, презентувати й оцінювати результат тощо» [49, с. 100].

Сьогодні ми відчуваємо доволі стрімкий розвиток інформаційних технологій, які нове покоління учнів опановує дуже швидко, тому, відповідно, цього має прагнути й учитель, аби, з одного боку, залучати учнів до активної навчальної діяльності, використовуючи різноманітні технології, а з іншого, щоб крокувати в ногу із часом, самовдосконалюватися та вміти створити якісний цифровий продукт. Наразі допомогти вчителю-словеснику організувати висококласний та високоєфективний урок, зокрема й під час вивчення творчості Валер'яна Підмогильного, на нашу думку, можуть такі сервіси, як Google Slides, Prezi, Visme, Slidedog (допоможуть створити візуальний контент до уроку, наприклад, урізноманітнити поширені зараз

презентації до уроку, створені в широкоживаній програмі Power Point), додатки Kahoot та Mentimeter (з їх допомогою можна швидко організувати рефлексію на уроці, встановити зворотню реакцію, визначити, які питання для учнів лишилися незрозумілими тощо), Kialo (платформа для онлайн-дискусій, котра дозволяє ділити учасників на групи, висувати аргументи, коментувати думки інших тощо), відеолекторій WiseCow (містить різноманітні лекції про життєвий та творчий шлях українських письменників, і Валер'яна Підмогильного зокрема) та багато інших. Ефективним із погляду нашого дослідження концепції людини в романі «Місто» Валер'яна Підмогильного буде використання на уроці графічних та семантичних органайзерів, які можна створити за допомогою таких електронних ресурсів, як Timeglider, Timeline, Meograph, Timetoast, Capzles та інших. «Графічні органайзери дозволяють ілюструвати концепти та встановлювати взаємозв'язки між концептами в тексті, вони допомагають читачеві концентруватися на концепті, зрозуміти структуру тексту» [37, с. 152].

Отже, інноваційні підходи до вивчення української літератури, зокрема й творчості Валер'яна Підмогильного, активно впроваджуються в сучасний навчальний процес, адже мають ряд переваг: розвивають інтерес учнів до вивчення літератури та до самого процесу читання твору, розкривають їхні творчі здібності, сприяють виробленню життєвих цінностей, вчать співробітництву, взаємодії, способам комунікування, роботі в команді, розвивають цифрові навички учнів тощо. Крім того, вони допомагають створити доброзичливу атмосферу на уроці, налаштовують на успіх, допомагають повірити в себе, усвідомити цінність власної точки зору.

Висновки до розділу 3

Роман «Місто» вважають найвідомішим твором Валер'яна Підмогильного. Одразу після виходу твору в 1928 році тодішні критики стають дуже пильними в дослідженні творчості його автора, з'являється величезна кількість різноманітних статей про «Місто», роман обговорюють на публічних диспутах, закидаючи Валер'янові Підмогильному наявність у творі пролетарського контексту, політичної заангажованості тощо. Проте в наш час, після повернення спадщини репресованого класика із забуття, його творчість, і роман «Місто» зокрема, оцінюють надзвичайно високо, уважають безцінним внеском у розвиток вітчизняної літератури

Валер'ян Підмогильний у романі «Місто» змалював реальну картину та духовну атмосферу міського життя 20-30-х років ХХ століття. Географічним тлом твору є Київ. Молодий селянин Степан Радченко приїздить до міста з метою здобути освіту та повернутися, аби працювати далі для покращення життя односельців, для славнозвісної «змички села й міста». Проте у вирі міських подій його життєва мета змінюється: хлопець прагне підкорити місто, зайняти тут значне соціальне становище, стати визначною людиною, самоствердитися. Він має стосунки із багатьма жінками, стає письменником Стефаном Радченком, отримує значні гонорари, винаймає дороге помешкання у висотному будинку, але, на відміну від мопассанівського Жоржа Дюруа, цим не вдовольняється, у душі його лишається порожнеча, і по-іншому бути просто не може, адже людина – істота, котра завжди відчуватиме роздвоєність, маючи фізичне тіло та прагнучи волі, відсторонення від нього, розвитку духовного, нематеріального. Тобто Валер'ян Підмогильний у «Місті» торкається одвічних екзистенційних проблем.

Художня концепція людини в романі «Місто» Валер'яна Підмогильного складна та багатовимірна, власне, як і модель світу, у ньому відображена. Вона постає як комбінація буття різних персонажів цього твору. Оскільки Степан Радченко, як головний персонаж роману «Місто», перебуває все-таки в центрі

подій твору, письменник транслює світ крізь призму саме його світосприйняття, то й концепцію людини та ті концепти, що її формують, ми визначали саме через змалювання образу Радченка.

Дотримуючись обраного нами в першому розділі роботи тлумачення поняття концепт, визначили серед них у романі «Місто» Валер'яна Підмогильного такі: *місто та село, успіх та самоствердження, творчість та праця, підкорення, кохання, гроші, образ.*

Концепт *село* є для Степана Радченка ніби уособленням тиші, спокою, гармонії, зрозумілості сенсу життя та свого покликання, це ніби коріння, що, живлячи людину, прив'язує її до землі, дає впевненість та стабільність. *Місто* ж, навпаки, такого спокою позбавляє, воно вимагає розвитку, пристосування, дії, котра не завжди відповідає принципам та совісті, перемог, активності. Таке бурхливе життя дезорієнтує людину у світі, забирає душевний спокій, штовхає на аморальні вчинки.

Концепт *успіх* мав особливе значення для головного персонажа, адже прагнення бути успішним всюди й в усьому стимулювало його до нових звершень, до активної діяльності. Він став почуватися успішним у місті, відчув власну самоцінність та самовдоволення лише наприкінці твору, коли бачив із розчиненого вікна свого помешкання Київ, який лежав перед ним, ніби перед переможцем.

Творчість та робота – два взаємопов'язані та близькі концепти в романі. Через те, що творчість для Степана Радченка стала роботою, до неї він ставився відповідально та розмірено, намагався спланувати все наперед, але це зробити було неможливо, бо процес написання літературного твору вимагає натхнення й хисту, яких хлопець не мав.

Концепт *підкорення* лежить в основі роману, адже сюжет твору побудований на питанні про те, чи вдасться головному персонажеві підкорити місто, чи все ж таки трапиться навпаки. Відповідь на нього в романі так і не дана, питання лишається відкритим. Проте відчутно проявляється й Степанове бажання підкорення жінок, котре давало хлопцеві усвідомлення власної сили

та могутності, яке він відчував набагато чіткіше, на фізичному рівні, ніж абстрактне підкорення міста.

Кохання – це те, чого прагнув Степан Радченко протягом усього роману. Він мав стосунки із чотирма жінками – Надійкою, мусінькою, Зоською та Ритою, і в усіх цих відносинах його ставлення до кохання трансформувалося. Якщо на початку твору Степан вірив у щирість цього почуття, то наприкінці дійшов висновку, що такі стосунки в житті є обтяжливими, кохання має місце в людському існуванні для нього лише на фізіологічному рівні.

На відміну від мопассанівського Жоржа Дюруа *гроші* ніколи не були самоціллю Степана Радченка. Так, він відчував матеріальну скруту, змушений був рахувати копійки у власній кишені, проте ніколи не жив заради статків, тобто *гроші* – важливий концепт у світоглядній картині Степана Радченка. Вони були необхідні йому для забезпечення матеріальних потреб, проте надмірної уваги їм хлопець не приділяв, гроші не були метою його існування.

Концепт *образ*, його місце у світоглядній картині світу головного персонажа твору так само, як і концепту кохання, змінюється. Ставлення до власного образу, до свого зовнішнього вигляду в Степана Радченка дуже еволюціонувало, він усвідомив, що функція одягу – не лише прикривати тіло, людина, впевнена в тому, що має гарний вигляд, може досягти значних успіхів.

Вивчення творчості Валер'яна Підмогильного, згідно із чинною програмою з української літератури (рівень стандарту та профільний рівень), відбувається в 11 класі загальноосвітньої школи, і завдання вчителя-словесника – зробити так, аби цей навчальний матеріал, як і будь-який інший, зміг зацікавити учнів, залучити їх до активного читання, аби виховати й розвинути свідоме покоління молодих людей, здатних не лише бачити красу й цінність мистецького твору, а й мислити, розуміти творчий задум автора, аналізувати й робити висновки. І реалізувати це завдання, зважаючи на психологічні особливості нового покоління школярів, значно допоможе використання в навчанні інноваційних підходів.

Інноваційні підходи можуть бути використані як на окремих цілих уроках (так званих нетрадиційних або ж нестандартних), так і в елементах традиційного уроку на вибраних його етапах. Наприклад, серед нетрадиційних уроків виокремлюють урок-подорож, презентацію, телеміст, випробування, КВК, круглий стіл, вікторину, аукціон, турнір, інтерв'ю, складання завдань та віршів, звіт, дискусію, дослідження, змагання, уроки-відкриття, уроки-ділові ігри, уроки-вибори, уроки-проекти, уроки-роздуми, уроки-конференції, уроки пошуку істини, уроки-аукціони, уроки-«суди», уроки-квести, бінарні, комп'ютерні уроки тощо.

Якщо йде мова про інноваційні підходи як елементи традиційного уроку, то на яких саме етапах це зробити, має вирішувати вчитель, виходячи із мети уроку, його типу, рівня підготовки та особливостей того чи того класу тощо. Під час вивчення творчості Валер'яна Підмогильного, на нашу думку, доцільно було би використовувати такі інноваційні прийоми, як «авансування успішного результату», «емоційний сплеск», «коло очікувань від уроку», «мобілізація активності», «радість пізнання», «обмін ролями», «сповідь», рольові ігри, наприклад, «Зустріч із письменником», «мозковий штурм», методи «ПРЕС», «Зараження» тощо.

Оскільки сучасне покоління учнів звикло до яскравого контенту в різноманітних соцмережах, відохостингах та всесвітній мережі інтернет, прагне зорових вражень, то одним із важливих інноваційних підходів до викладання літератури є візуалізація навчального матеріалу – різноманітні плакати, кросенси, хмари слів, таблиці, схеми, інфографіки, скрайбінг тощо. До їх створення бажано залучати й самих учнів, Так, можна запропонувати їм створити обкладинки до твору, ілюстрації, рекламні буклети, наприклад, у програмі Photoshop, Photo Editor, Fotostars, Adobe InDesign, логотипи для уявної творчої студії Валер'яна Підмогильного або власної літературної спілки Степана Радченка за допомогою, наприклад, програми Canva.

Наразі допомогти вчителєві-словеснику організувати висококласний та високоефективний урок, зокрема й під час вивчення творчості Валер'яна

Підмогильного, на нашу думку, можуть такі сервіси, як Google Slides, Prezi, Visme, Slidedog, додатки Kahoot та Mentimeter, Kialo, відеолекторій WiseCow та багато інших. Такі інноваційні підходи, крім того, що урізноманітнюють навчальний процес, роблять його сучаснішим та цікавішим для школярів, мають ще ряд переваг: розвивають інтерес учнів до вивчення літератури та до самого процесу читання твору, розкривають їхні творчі здібності, сприяють виробленню життєвих цінностей, вчать співробітництву, взаємодії, способам комунікування, роботі в команді, розвивають цифрові навички учнів тощо.

ВИСНОВКИ

Валер'ян Підмогильний та Гі де Мопассан залишили доволі помітний слід у своїх національних літературах: перший – в українській, другий – у французькій. Гі де Мопассан жив і творив у другій половині XIX століття, Валер'ян Підмогильний – у першій половині XX. Це письменники, котрі в центрі зображення власних творів завжди мали людину, звертали увагу на її внутрішній світ, життєві принципи, переконання, досліджували мотиви вчинків, прагнули показати не лише її свідоме, а почасти й підсвідоме. Творчості й одного, й другого письменників присвячено чималу кількість літературознавчих праць, їх часто порівнюють, зіставляють їхню творчу манеру та тематику й проблематику літературних творів, проте дослідження тривають і досі, зацікавленість цими авторами та особливостями їхньої прози не зникає вже доволі довгий час, нині літературознавці активно звертають увагу зокрема й на концептуальний рівень дослідження творів цих митців.

Літературний твір як мистецьке явище має складну природу, тому його дослідження – процес багатогранний та різнорівневий. Останнім часом серед сукупності шляхів дослідження твору (ідейний, тематичний, сюжетний, ейдологічний, жанрологічний тощо) вирізняється та набирає все більшої популярності концептуальний рівень, який називають новим вектором літературознавства. Концепція людини в літературному творі є ключовим напрямком у процесі аналізу його ідейного змісту. Це своєрідна квінтесенція художньої картини світу автора, його ключові ціннісні орієнтири, запропоновані суспільству. Тому проблема визначення концепції людини – найважливіший етап аналізу твору. У зв'язку із цим актуальними стають дослідження таких термінологічних одиниць, як концепт та концепція, а з погляду літературознавства – художня концепція людини як основного об'єкту зображення у творах письменників.

Проаналізувавши різноманітні погляди науковців, вивчивши тлумачення цих термінів, розуміємо, що термін концепт – поняття, яке

сьогодні не має чіткого, однозначного визначення. У багатьох наукових галузях, зокрема й у літературознавстві, воно має різні трактування, що спираються на специфічні критерії. Проте аналіз ключових ознак цього явища та чинних наукових теорій дозволив нам обрати визначення, що адекватно відображає сутність цього терміна та його художні функції в літературному творі: «Концепт – формулювання, розумний образ, загальна думка, поняття, що домінують у художньому творі чи літературознавчій статті» [39, с. 521]. Саме на нього ми спиралися в ході нашого дослідження.

Ми визначили, що Гі де Мопассан вибудовує художню концепцію людини, уживаючи такі концепти при змалюванні образу Жоржа Дюруа в романі «Любий друг», як *гроші, кохання, влада й успіх, образ, брехня*. У романі «Місто» Валер'яна Підмогильного ми визначили серед концептів такі: *місто та село, успіх та самоствердження, творчість та праця, підкорення, кохання, гроші, образ*. Як видно, спільними концептами при відтворенні художньої концепції людини в обох романах є *гроші, кохання, успіх, образ*, але ставлення до головних персонажів, через яких, власне, вона розкрита, є дещо відмінним.

Так, *гроші* є дуже важливим складником життя для Жоржа Дюруа, людина, яка не володіє мільйонами, на його думку, не може почуватись щасливою, більше того, їй немає для чого існувати. Він постійно їх рахує: на початку твору – тому, що змушений виживати, плануючи власний бюджет, а наприкінці – тому що разом із новоспеченою дружиною Сюзанною Вальтер отримує її незчисленні матеріальні статки. Навпаки, гроші ніколи не були самоціллю Степана Радченка. Так, він відчував матеріальну скруту, змушений був рахувати копійки у власній кишені, проте ніколи не жив заради статків. Гроші – важливий концепт у світоглядній картині Степана Радченка. Вони були необхідні йому для забезпечення матеріальних потреб, проте надмірної уваги їм хлопець не приділяв, вони не були метою його існування.

Так само дещо відмінними є значення концепту *кохання* для головних персонажів в обох творах. Кохання супроводжувало Жоржа Дюруа протягом

усього твору, але для Любого друга воно було лише швидким та дієвим способом посісти певне суспільне та матеріальне становище. Він завжди мав успіх у жінок будь-якого соціального статусу, проте ніколи їх не кохав, а лише використовував для власних потреб. Степан Радченко прагнув кохання протягом усього роману. Він мав стосунки із чотирма жінками – Надійкою, мусінькою, Зоською та Ритою, і в усіх цих відносинах його ставлення до кохання трансформувалося. Якщо на початку твору Степан вірив у щирість цього почуття, то наприкінці дійшов висновку, що такі стосунки в житті є обтяжливими, кохання має місце в людському існуванні для нього лише на фізіологічному рівні. Не можна говорити, що завдяки жінкам Степан Радченко посідав те чи інше суспільне становище, але вони завжди для нього були опорою, певним підтвердженням статусу, атрибутом успішного чоловіка.

Успіх як складник художньої концепції людини в обох романах взаємопов'язаний із іншими концептами. Для Дюруа він невіддільний від концепту *влада*, адже Любий друг завжди прагнув панування, статусу, без них життя для Любого друга безуспішне, а з іншого боку, на його думку, успіх завжди приводить до влади. Степан Радченко безпосередньої влади не прагнув, для нього успіх пов'язаний із *самоствердженням*. Концепт *успіх* мав особливе значення для головного персонажа «Міста», адже прагнення бути успішним всюди й в усьому стимулювало його до нових звершень, до активної діяльності. Він став повноцінно почуватися успішним у місті, відчув власну самоцінність та самовдоволення лише наприкінці твору, коли бачив із розчиненого вікна свого помешкання Київ, який лежав перед ним, ніби перед переможцем.

Жорж Дюруа завжди дбав про власний *образ*, про те, який вигляд має в першу чергу в очах інших людей, і не лише осіб протилежної статі. Любий друг постійно пам'ятав, що інші дивляться на нього, а отже, зовнішність має бути ідеальною, і робив усе, аби цього ідеалу досягти. Концепт *образ*, його місце у світоглядній картині світу Степана Радченка змінюється. Він усвідомив, що функція одягу – не лише прикривати тіло, як уважав, щойно

приїхавши із села, людина, впевнена в тому, що має гарний вигляд, може досягти значних успіхів. Тобто зовнішність важлива для обох головних персонажів досліджуваних романів, упевненість у власному гарному вигляді додає їм сил та мотивації до все нових і нових звершень.

Складники художньої концепції людини, що є відмінними в «Любому другові» та «Місті», – це концепти *брехня, місто та село, творчість та робота, підкорення*.

Брехня є типовим концептом для Жоржа Дюруа, він помітний чи не на кожній сторінці твору та його можна би було назвати головним в мопассанівській концепції людини в досліджуваному романі. Брехня для Дюруа – це стиль життя, головний спосіб (звісно, після зовнішньої привабливості) досягати запланованого в усіх сферах: і в інтимній, і в соціальній. Для Степана Радченка цей концепт є взагалі не типовим, він ніколи нікому не брехав протягом усього твору, але й не можна назвати його, навпаки, чесним, адже підлість у його вчинках виявлялася, особливо у ставленні до жінок.

Концепти *творчість та робота* є ключовими, близькими та взаємопов'язаними в концепції людини в романі «Місто». Через те що творчість для Степана Радченка стала роботою, до неї він ставився відповідально та розмірено, намагався спланувати все наперед, але це зробити було неможливо, бо процес написання літературного твору вимагає натхнення й хисту, яких хлопець не мав. Жорж Дюруа до роботи був байдужим, так само, як і до творчості, вона потрібна йому була лише для заробітку.

Для відтворення художньої концепції людини Валер'ян Підмогильний використовує концепти *село та місто*, підкреслюючи цим, що для кожного є важливим його місце існування. Концепт *село* є для Степана Радченка ніби уособленням тиші, спокою, гармонії, зрозумілості сенсу життя та свого покликання, це ніби коріння, що, живлячи людину, прив'язує її до землі, дає впевненість та стабільність. *Місто* ж, навпаки, такого спокою позбавляє, воно вимагає розвитку, пристосування, дії, котра не завжди відповідає принципам

та совісті, перемог, активності. Таке бурхливе життя дезорієнтує людину у світі, забирає душевний спокій, штовхає на аморальні вчинки. Але тим не менше саме місто й обирає для життя Степан Радченко, а разом із ним бурхливість та неспокій. Жорж Дюруа такої прив'язки до середовища існування позбавлений, йому байдуже, де збагачуватися та здобувати нові соціальні й любовні перемоги.

Концепт *підкорення* лежить в основі роману «Місто», адже сюжет твору побудований на питанні про те, чи вдасться головному персонажеві підкорити місто, чи все ж таки трапиться навпаки. Відповідь на нього в романі так і не дана, питання лишається відкритим. Проте відчутно проявляється й Степанове бажання підкорення жінок, котре давало хлопцеві усвідомлення власної сили та могутності, яке він усвідомлював набагато чіткіше, на фізичному рівні, ніж абстрактне підкорення міста. Тобто підкорення для людини є певним виявом сили, відчуттям перемоги та переваги над іншими. Оскільки Жорж Дюруа від початку був впевнений у своїй унікальності та перевазі над іншими, гострого бажання підкорити когось або щось він не мав, прагнув тільки всеохопної влади.

Виокремлені нами концепти в романах Гі де Мопассана «Любий друг» та Валер'яна Підмогильного «Місто», їхнє майстерне зображення та поєднання в тексті яскраво презентують читачеві авторські художні концепції людини. І головне завдання вчителя-словесника – допомогти учневі усвідомити глибину зображеного, проаналізувати вчинки персонажів, розкривши для себе й зрозумівши авторський задум, зробити висновок: що є прийнятним та неприйнятним, типовим та нетиповим, головним та зайвим для людини як такої. Тому вивчення творчості цих письменників у школі, на нашу думку, потребує особливої уваги та новітніх підходів.

Творчість Гі де Мопассана не входить до обов'язкового вивчення в шкільному курсі зарубіжної літератури, проте його новели та романи рекомендовані Міністерством освіти до додаткового прочитання, а отже, його творчість можна розглядати на уроках позакласного читання, під час

оглядових (вступних) уроків при вивченні в 10 класі програмового розділу «Роман ХІХ століття», при засвоєнні понять з теорії літератури та під час позакласної роботи з літератури (факультативні заняття, літературно-мистецькі та творчі гуртки в школі тощо).

Вивчення творчості Валер'яна Підмогильного, згідно із чинною програмою з української літератури (рівень стандарту та профільний рівень), відбувається в 11 класі загальноосвітньої школи, і завдання вчителя-словесника – зробити так, аби цей навчальний матеріал, як і будь-який інший, зміг зацікавити учнів, залучити їх до активного читання, аби виховати й розвинути свідоме покоління молодих людей, здатних не лише бачити красу й цінність мистецького твору, а й мислити, розуміти творчий задум автора, аналізувати й робити висновки.

Зважаючи на особливості сучасного покоління учнів, розуміючи, що бурхливий розвиток інтерактивних технологій та їхня популярність вимагають інноваційних підходів до методики викладання зарубіжної та української літератури в школі, пропонуємо, до прикладу, такі види роботи, як підготовка (рукописних, друкованих та електронних, що особливо актуально зараз) випусків шкільної газети, журналів та альманахів, підготовка телевізійних передач про життя письменників чи коротких відеофільмів за їх біографією чи мотивами творів, створення буктрейлерів та відеороликів та завантаження їх в YouTube, TikTok та інші популярні відеохостинги; створення віртуальних музеїв, присвячених життю письменників та їхній творчості; створення веб-сайту або сторінки письменника в соцмережах; ведення блогів (інтернет-щоденників) для висловлення вражень від прочитаних новел та романів; створення інтерактивних прав та ігор, скрайбінгу, хмар слів, кросвордів за допомогою інтернет-ресурсів LearningApps, Kahoot, WordArt, Online Test Pad та інших та генерування QR-кодів із ними тощо. Можна запропонувати учням створити обкладинки до твору, ілюстрації, рекламні буклети, наприклад, у програмі Photoshop, Photo Editor, Fotostars, Adobe InDesign, Canva. Наразі допомогти вчителю-словеснику організувати висококласний та

високоєфективний урок, на нашу думку, можуть такі сервіси, як Google Slides, Prezi, Visme, Slidedog, Mentimeter, Kialo, WiseCow та багато інших.

Такі інноваційні підходи до вивчення творчості Гі де Мопассана та Валер'яна Підмогильного, крім того, що урізноманітнюють навчальний процес, роблять його сучаснішим та цікавішим для школярів, мають ще ряд переваг: розвивають інтерес учнів до вивчення літератури та до самого процесу читання твору, розкривають їхні творчі здібності, сприяють виробленню життєвих цінностей, вчать співробітництву, взаємодії, способам комунікування, роботі в команді, розвивають цифрові навички учнів тощо.

Отже, майстерне поєднання виокремлених нами складників *художньої концепції людини* в романах Гі де Мопассана «Любий друг» та Валер'яна Підмогильного «Місто», їх різнобічне осмислення й висвітлення допомогло письменникам яскраво змалювати образи головних персонажів, висвітлити провідні ідеї.

Жоржа Дюруа постає як типовий представник французького суспільства кінця XIX століття: брехливий безчесний пристосуванець, який прагне досягти небачених висот у житті, не хештуючи нічим аморальним. Степан Радченко, прагнучи підкорити місто, посідає значне місце у суспільстві, має значні гонорари, найкращих жінок та дороге помешкання, проте, на відміну від мопассанівського Жоржа Дюруа, цим не вдовольняється, у душі його лишається порожнеча, і по-іншому бути просто не може, адже людина – істота, котра завжди відчуватиме роздвоєність, маючи фізичне тіло та прагнучи волі, відсторонення від нього, розвитку духовного, нематеріального.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Айзенбарт Л. М. Термін «концепт»: проблема визначення та підходи до вивчення. *Наукові записки ТНПУ. Літературознавство*. 2016. №45. С. 316–325.
2. Бистрова О. Зарубіжна література та порівняльне літературознавство. *Наукові записки. Літературознавство*. Кіровоград, 2002. № 41. URL : <http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/5983/1/Bistrova.pdf> (дата звернення: 23.09.2022).
3. Білоус П. В. Вступ до літературознавства : навч. посіб. Київ : Академія, 2011. 336 с.
4. Бісмут Р. Теоретичні аспекти новел Гі де Мопассана. *Наукові записки. Літературознавство*. Кіровоград, 2002. № 41. URL : <http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/5980/1/Bismut.pdf> (дата звернення: 23.09.2022).
5. Бондар Н. В. Інноваційні підходи до викладання української мови та літератури. URL : https://wp.nmc-pto.rv.ua/DOK/IS_2018/Bondar.pdf (дата звернення: 14.11.2022).
6. Бондаренко Ю. І. Теорія і практика навчання української літератури на філософсько-історичних засадах у старших класах загальноосвітньої школи : монографія. Ніжин : Видавництво НДУ ім. М. Гоголя, 2009. 351 с.
7. Бурлакова І. Типологія героя в романах В. Підмогильного «Місто» та Гі де Мопассана «Любий друг». URL : <https://dspace.uzhnu.edu.ua/jspui/bitstream/lib/23349/1/%D0%86%D1%80%D0%B8%D0%BD%D0%B0%20%D0%91%D1%83%D1%80%D0%BB%D0%B0%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%B0.pdf> (дата звернення 23.09.2022).
8. Васюта С. Д. Організація дослідницької діяльності учня-читача в контексті інноваційних технологій. *Шкільна літературна освіта: традиції і новаторство. VIII Волошинські читання* : збірник тез всеукраїнської науково-практичної конференції. Київ : УОВЦ «Оріон», 2020. С. 172–176.

9. Володарська М. В. Проблема концепту в системі художньої літератури : огляд наукових джерел. URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/problema-kontseptu-v-sistemi-hudozhnoyi-literaturi-oglyad-naukovih-dzherel/viewer> (дата звернення 18.09.2022).
10. Гайдук Н. А. Еволюція лінгвістичних поглядів на поняття концепту як одиниці концептуальної картини світу. *Філологічні студії*. 2015. №13. С. 43–51.
11. Галаєвська Л. В. Формування компетентного учня-читача із застосуванням мультимедійних технологій. *Шкільна літературна освіта: традиції і новаторство. VIII Волошинські читання : збірник тез всеукраїнської науково-практичної конференції*. Київ : УОВЦ «Оріон», 2020. С. 126–130.
12. Гальчук О. Античний «текст» танатологічної рецепції мотиву кохання: дві версії Гі де Мопассана. *Вісник харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. 2018. Вип. 79. С.19–25. URL : <https://periodicals.karazin.ua/philology/article/view/12713/14812> (дата звернення: 21.09.2022).
13. Гальчук О. В. Поліваріативність мотиву бастарда в новелістиці Гі де Мопассана: герой у пошуку власної ідентичності. URL : https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/25934/1/Halchuk_Litpro_2018_IS.pdf (дата звернення: 18.09.2022).
14. Голобородько К. Ю. Лінгвістичний статус концепту. URL : <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/75094/09-Goloborodko.pdf?sequence=1> (дата звернення: 20.09.2022).
15. Грекова М. А. Ідея vs. концепт: до проблем зіставлення античної та сучасної наукових терміносистем. *Лінгвістика XIX століття: нові дослідження і перспективи*. 2013. С. 65–82.
16. Гринечко О. І. Концепція людини у філософській спадщині Миколи Шлемкевича. *Грані*. 2011. №4 (78). С. 73–77.
17. Грицак Н. Інноваційні підходи до вивчення зарубіжної літератури у вищій школі. URL : http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21

REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=osdys_2018_1-2_16 (дата звернення: 09.11.2022).

18. Гришко Г. Г. Застосування інноваційних технологій на уроках української мови та літератури : методичні матеріали на допомогу вчителям-філологам. 2021. 40 с. URL : <https://naurok.com.ua/zastosuvannya-innovaciynih-tehnologiy-na-urokah-ukra-nsko-movi-ta-literaturi-231885.html> (дата звернення: 14.11.2022).
19. Грона Н. В. Інноваційні підходи до текстотворчої діяльності на уроках української літератури. *Шкільна літературна освіта: традиції і новаторство. VIII Волошинські читання* : збірник тез всеукраїнської науково-практичної конференції. Київ : УОВЦ «Оріон», 2020. С. 151–156.
20. Гутнікова Т. Ю. Концепція світу і людини в українському постмодерністському романі 90-х років ХХ століття : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Харків, 2013. 22 с.
21. Давиденко Г. Й., Чайка О. М. Історія зарубіжної літератури кінця ХІХ - початку ХХ століття: навч. посіб. Київ : Центр учбової літератури, 2009. 400 с.
22. Данилин Ю. Творчество Мопассана. *Ги де Мопассан : полное собрание сочинений в 12 т.* Москва : Правда, 1958. С. 4–12.
23. Донченко Л. О. Плекання рис гармонійної особистості на прикладах життєтворення письменників доби «Розстріляного відродження». URL : <http://elibrary.kdpu.edu.ua/xmlui/bitstream/handle/123456789/5757/%d0%9f%d0%bb%d0%b5%d0%ba%d0%b0%d0%bd%d0%bd%d1%8f%20%d1%80%d0%b8%d1%81%20%d0%b3%d0%b0%d1%80%d0%bc%d0%be%d0%bd%d1%96%d0%b9%d0%bd%d0%be%d1%97.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (дата звернення: 09.11.2022).
24. Енциклопедія сучасної України. URL : <https://esu.com.ua/> (дата звернення: 18.08.2022).
25. Зарубіжна література. 10–11 класи. Рівень стандарту : навчальна програма для закладів загальної середньої освіти. 2022. 56 с. URL : <https://mon.gov.ua/storage/app/media/zagalna%20serednya/programy-10-11->

klas/2022/08/15/navchalna.programa-2022.zarubizhna.literatura-10-11-standart.pdf (дата звернення 27.10.2022).

26. Ісаєва О. Засоби активізації читацької діяльності «дітей мережевого розуму». URL : https://svitlit.ippo.kubg.edu.ua/?page_id=1108 (дата звернення 27.10.2022).
27. Ісаєва О. О. Вивчення літератури в цифрову епоху: про реалії сьогодення і перспективи в майбутньому. *Всесвітня література в школах України*. 2016. № 1(415). С. 3–8.
28. Кагановська О. М. Проблема інтерпретації текстових концептів у художньому прозаїчному творі. *Мова і культура. Серія «Філологія»*. Київ, 2001. Вип. 3. С. 114–121.
29. Казаков И. Н. Лекции по зарубежной литературе XX века : науч.-метод. пос. Славянск: СГПУ, 2008. 148 с.
30. Клочек Г. Д. Концепція реформування літературної освіти в середній школі (предмет – українська література). *Дивослово*. 2011. №10. С. 4–16.
31. Ковалевич В. М. Валер'ян Підмогильний – автор інтелектуально-психологічної прози епохи модернізму. *Актуальні проблеми філології*. Львів, 2014. 12 – 13 грудня. С. 80–84.
32. Ковальчук О. «Мистецтво жити» як альтернатива стратегіям буття: «Невеличка драма» Валер'яна Підмогильного. *Дивослово*. 2004. № 2. С. 51–54.
33. Кононенко В. Концепти українського дискурсу : монографія. Київ-Івано-Франківськ : Плай, 2004. 248 с.
34. Кость І. Ідіостильові особливості вербалізованого світу емоцій Валер'яна Підмогильного. *Волинь філологічна: текст і контекст. Актуальні проблеми сучасного мовознавства*. Луцьк, 2012. № 2. С. 75–83.
35. Костюк Г. Валер'ян Підмогильний. *Підмогильний В. Місто : роман*. Київ, 1990. 250 с.
36. Краснобаєва-Чорна Ж. Термінополе КОНЦЕПТ. *Українська мова*. 2006. № 3. С. 67–79.

- 37.Кустовська І., Безбородих І. Інноваційні прийоми викладання зарубіжної літератури у закладах вищої освіти. Збірник наукових праць [Національної академії державної прикордонної України]. Серія: Педагогічні науки. Хмельницький, 2018. № 1 (12). С. 148–159.
- 38.Лацик Н. Новели Гі де Мопассана в перекладах В. Щурата. *Вісник Прикарпатського університету*. 2003. Вип. 7. С. 103-111. URL : <http://194.44.152.155/elib/local/3534.pdf> (дата звернення: 22.09.2022).
- 39.Літературознавча енциклопедія : у 2-х т. / автор-укладач Ковалів Ю. І. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 2. 608 с.
- 40.Луцій С. «Місту» Підмогильного - 70 років. *Вітчизна*. 1998. № 9. С. 141–144.
- 41.Луцій С. Образ міста в прозі Валер'яна Підмогильного. *Рідний край*. 2012. № 2. С. 110–117.
- 42.Луцій С. Художні моделі буття в романах В. Підмогильного : монографія. Київ : Стилос, 2008. 152 с.
- 43.Мазуренко І. Валер'ян Підмогильний: Сходини в небо... URL : <http://museum.dp.ua/wp-content/uploads/2018/01/pidmogilny.pdf> (дата звернення: 15.08.2022).
- 44.Марко В. П. Аналіз художнього твору : посіб. для студ. філол. факульт. Київ : Академвидав, 2013. 280 с.
- 45.Матюшкіна Т. Формування предметних компетентностей на уроках літератури : збірник статей. Чернігів : ЧОШПО ім. К. Д. Ушинського, 2021. 74 с.
- 46.Мещерякова Н. П. Актуальні питання методики викладання літератури : навч.-метод. посіб. Кривий Ріг, 2017. 119 с.
- 47.Мірошниченко Л. Ф. Методика викладання світової літератури в середніх навчальних закладах : підручник. Київ : Вища школа, 2007. 415 с.
- 48.Міхно О. Організація дослідницької діяльності учнів під час вивчення життєвого і творчого шляху В. Підмогильного. *Українська мова й література в школі*. 2008. № 2. С. 26–31.

49. Міщенко О. В. Скрайбінг як прийом формування компетентного учня-читача на уроках української літератури в старших класах. *Шкільна літературна освіта: традиції і новаторство. VIII Волошинські читання* : збірник тез всеукраїнської науково-практичної конференції. Київ : УОВЦ «Оріон», 2020. С. 97–100.
50. Мовчан Р. В. Валер'ян Підмогильний: 1901 – 1937. *Дивослово*. 2011. №2. С. 51–57.
51. Мовчан Р. В. Валер'ян Підмогильний: 1901 – 1937. *Дивослово*. 2011. №4. С. 34–40.
52. Мовчан Р. В. Київський роман Валер'яна Підмогильного. *Ukrainian sense – Український смисл*. 2021. № 1. С.5–21.
53. Моклиця М. Вступ до літературознавства : посіб. для студ. філол. факульт. Луцьк, 2011. 468 с.
54. Мопассан Г. Життя. Любий друг. Київ: Дніпро, 1992. 488 с.
55. Мунтян Л. В. Співвідношення термінів концепт – значення у сучасній когнітивній лінгвістиці. *Наукові записки. Серія «Філологічна»*. Острог, 2013. Вип. 38. С.99–101.
56. Нікіточкіна І. В. Семантико-категоріальна розбіжність термінів «смисл», «значення», «поняття» і «концепт». *Наукові записки. Серія «Філологічна»*. Острог, 2012. Вип. 29. С.144–147.
57. Пашник О. В. Онтологічні й культурно-історичні універсалії в українській прозі 20-30-х років ХХ століття : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Запоріжжя, 2006. 197 с.
58. Пащенко В. І. Гі де Мопассан. *Гі де Мопассан: твори в 2-х томах*. Київ : Дніпро, 1990. Т.1. С.5–16.
59. Перфілова Н. С. Нетрадиційні уроки української мови та літератури. Харків : Основа, 2017. 144 с.
60. Підмогильний В. П. Оповідання. Повість. Романи. Київ : Наукова думка, 1991. 800 с.

- 61.Плотнікова Н. В. Поняття «концептосфера» та «концепт» у сучасній лінгвістиці. *Вчені записки [ТНУ імені В. І. Вернадського]*. 2020. Т. 31 (70) № 1. Ч.1. С. 91–96.
- 62.Полинова зоря Валер'яна Підмогильного: до 115-річчя від дня народження. URL : <http://massovoodessa.blogspot.com/2016/02/115.html> (дата звернення: 15.08.2022).
- 63.Поліщук Н. Філософія і література у контексті європейського модернізму: інтелектуалізм Валер'яна Підмогильного. *Філософська думка*. 2011. № 1. С. 99–112.
- 64.Поляков М. В. Інтелектуальний космос Валер'яна Підмогильного. *Таїни художнього тексту (до проблеми поетики художнього тексту)*. 2016. Вип. 19. С. 6–9.
- 65.Пославська В. А. Степан Радченко (В. Підмогильний «Місто») і Жорж Дюруа (Гі де Мопассан «Любий друг»): психологічні паралелі. *Освітні технології*. 2011. № 1921. С. 17–19.
- 66.Прушковська А. Концепція людини в «антропології шансу» Ж. Батая. *Грані*. 2020. №23 (6–7). С. 77–83.
- 67.Рибалко Ю. Психоаналітичні паралелі у творчості В.Підмогильного та В.Домонтовича (на прикладі «Повісті без назви» та «Доктора Серафікуса»). *Слово і Час*. 2002. № 10. С. 60–68.
- 68.Розман І. Сучасні технології викладання зарубіжної літератури. Науковий вісник Ужгородського національного університету. Серія «Педагогіка, соціальна робота». Мукачево, 2001. Випуск 18. С. 91–94.
- 69.Романенко О. В. Концепція людини в українській літературі 20-х років (на матеріалі прози Г. Михайличенка, М. Хвильового, М. Івченка, В. Підмогильного) : автореф. дис. ...канд. філол. наук : 10.01.01. Київ, 2002. 23 с.
- 70.Семегин Т. С. Еволюція терміна «концепт» у науковій літературі. *Наукові записки. Серія «Філологічна»*. Острог, 2010. Вип. 16. С. 266–270.

- 71.Словник іншомовних слів. URL : https://slovyk.me/dict/foreign_melnychuk/%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D1%86%D0%B5%D0%BF%D1%86%D1%96%D1%8F (дата звернення: 15.08.2022).
- 72.Сорока О. Л. Сторітелінг як засіб розвитку комунікативної компетенції здобувачів освіти. *Шкільна літературна освіта: традиції і новаторство. VIII Волошинські читання* : збірник тез всеукраїнської науково-практичної конференції. Київ : УОВЦ «Оріон», 2020. С. 190–194.
- 73.Ставицька Л. Мовно-образна структура роману В. Підмогильного «Місто». *Дивослово*. 1999. № 4. С. 15–17, С. 54–57.
- 74.Стадніченко О. О. Мала проза Валер'яна Підмогильного: екзистенційний аспект. *Вісник Запорізького державного університету*. Запоріжжя, 2001. № 4. С. 2–5.
- 75.Степанова А. А. Завойовник чи маргінал-іммораліст? Естетика ресентименту в романі Валер'яна Підмогильного «Місто». *Таїни художнього тексту (до проблеми поетики художнього тексту)*. 2016. Вип. 19. С. 54–64.
- 76.Степовичка Л. Французький слід у творчості й житті Валер'яна Підмогильного. *Таїни художнього тексту (до проблеми поетики художнього тексту)*. 2016. Вип. 19. С. 155–160.
- 77.Супрун В. М. Поняття «концепт» у термінологічній системі філологічної науки. *Держава та регіони. Серія: Гуманітарні науки*. 2014. №3 (38). С. 58–60.
- 78.Табачковський В. Життєвий світ людини і пізнання: персоналістична інтерпретація. *Філософська думка*. 2006. №2. С. 14–34.
- 79.Ткачук М. Новелістичний дискурс Гі де Мопассана. *Наукові записки. Літературознавство*. Кіровоград, 2002. №41. С. 259–277. URL : http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/5986/1/Tkachuk_M.pdf (дата звернення: 23.09.2022).
- 80.Українська література. 10–11 класи. Профільний рівень : навчальна програма для закладів загальної середньої освіти. 2017. 64 с. URL :

[https://mon.gov.ua/ua/osvita/zagalna-serednya-osvita/navchalni-](https://mon.gov.ua/ua/osvita/zagalna-serednya-osvita/navchalni-programi/navchalni-programi-dlya-10-11-klasiv)

[programi/navchalni-programi-dlya-10-11-klasiv](https://mon.gov.ua/ua/osvita/zagalna-serednya-osvita/navchalni-programi/navchalni-programi-dlya-10-11-klasiv) (дата звернення: 07.11.2022).

81. Українська література. 10–11 класи. Рівень стандарту : навчальна програма для закладів загальної середньої освіти. URL : <https://mon.gov.ua/ua/osvita/zagalna-serednya-osvita/navchalni-programi/navchalni-programi-dlya-10-11-klasiv> (дата звернення: 07.11.2022).
82. Уліщенко В. В. Методика інтерсуб'єктного навчання української літератури в загальноосвітній основній школі : дис. ... д-ра філол. наук : 13.00.02. Київ, 2012. 452 с.
83. Ференц Н. С. Основи літературознавства : підручник. Київ: Знання, 2011. 432 с.
84. Філософський енциклопедичний словник : довідкове видання / за ред. В. І. Шинкарука. Київ : Абрис, 2002. 752 с.
85. Фісак І. Категорія «концепт» у сучасному науковому дискурсі. *Філологічні науки*. 2014. №17. С. 69–77.
86. Целюх Т. Концепція людини в есеїстиці Костянтина Москальця : магістерська робота. Кривий Ріг, 2018. 92 с. URL : <http://elibrary.kdpu.edu.ua/bitstream/123456789/2793/1/%D0%A2%D0%B0%D0%BD%D1%8F%20%D0%A6%D0%95%D0%9B%D0%AE%D0%A5.pdf> (дата звернення 11.08.2022).
87. Чубко О. П. Інноваційні технології навчання в контексті педагогічної підготовки майбутнього вчителя. URL : http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=VchdpuP_2013_1_108_37 (дата звернення: 09.11.2022).
88. Шалагінов Б. Естетичний аналіз літературного твору: до історії питання. *Всесвітня література в середніх навчальних закладах України*. 2007. №2. С. 32–34.

89. Шахова К. Гі де Мопассан. *Гі де Мопассан. Любий друг : роман, новели*. Харків : Фоліо, 2003. С. 3–24.
90. Шевчук В. О. Екзистенціальна проза В. Підмогильного. *В. Підмогильний. Місто* : роман та оповідання. Київ : Веселка, 1993. 351 с.
91. Шевчук В. О. У світі прози Валер'яна Підмогильного. *Репресоване «відродження»* / упор. О. І. Сидоренко, Д. В. Табачник. Київ : Україна, 1993. С. 277–289.
92. Юрченко О. В. Дефініція концепту в сучасних лінгвістичних дослідженнях. *Вісник Запорізького національного університету*. 2008. №2. С. 268–272.
93. Яненко С. М. Активізація пізнавальної діяльності учнів шляхом створення ситуації успіху на уроках української літератури в 11 класі під час вивчення творчості Валер'яна Підмогильного : методичний посібник. Кременчук, 2014. 84 с.
94. Януш Х. Поняття і концепт. Критерії розрізнення. URL : <http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/6265/1/Yanush.pdf> (дата звернення 12.07.2022).
95. Яценко А. М. Концепція людини революції в новелах «Гайдамака» В. Підмогильного та «Кіт у чоботях» М. Хвильового. *Таїни художнього тексту (до проблем поетики тексту)*. 2011. №12. С. 224–233.
96. Яцків Н. Я. Структурно-стильові домінанти новелістики Гі де Мопассана. *Молодий вчений*. 2015. №11(26). С. 125–130.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Мопассан Г. Любий друг : роман, новели. Харків : Фоліо, 2003. 348 с.
2. Підмогильний В. Місто : роман. Харків : Фоліо, 2021. 318 с.