



ПЕТРО

БІЛОУС

**ВСТУП ДО
ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА**

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

**ПСИХОЛОГІЯ
ЛІТЕРАТУРНОЇ
ТВОРЧОСТІ**

Міністерство освіти і науки України
Житомирський державний університет імені Івана Франка

Петро Білоус

ВСТУП ДО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

**ПСИХОЛОГІЯ ЛІТЕРАТУРНОЇ
ТВОРЧОСТІ**

Лекції

Житомир
2009

ББК 83 я 43

Б 61

Білоус П.В. Вступ до літературознавства. Теорія літератури. Психологія літературної творчості: Лекції / П.В. Білоус. – Житомир: Рута, 2009. – 336 с.

Рекомендовано до друку вченою радою Житомирського державного університету імені Івана Франка 24 квітня 2009 року (протокол № 10)

Рецензенти:

СІВКОЖИПЬ Г.М., член-кореспондент НАН України, доктор філологічних наук

ЧИРКОВ О.С., доктор філологічних наук, професор

Ця своєрідна трилогія з літературознавства подає необхідний для навчання студентів-філологів матеріал, у якому розкриваються художньо-естетичні та психологічні аспекти як словесного мистецтва, так і сучасної науки про літературу.

Для студентів, молодих викладачів та всіх, хто цікавиться художньою літературою.

ISBN 5-868668-058-5

© П.В.Білоус, 2009

З М І С Т

Передне слово	4
ВСТУП ДО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА	5
Лекція 1. Літературознавство як наука	6
Лекція 2. Естетична природа художньої літератури	20
Лекція 3. Художній образ у літературі	32
Лекція 4. Зміст і форма літературного твору	42
Лекція 5. Літературні роди і жанри	52
Лекція 6. Художня мова літератури	60
Лекція 7. Основи віршування	72
Лекція 8. Основи наратології	88
Лекція 9. Літературні типи творчості і стилі	100
ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ	109
Лекція 1. Дефініція літератури: історичний дискурс	110
Лекція 2. Література як мистецтво слова	123
Лекція 3. Методологія сучасного літературознавства	131
Лекція 4. Літературний текст	142
Лекція 5. Літературний твір	148
Лекція 6. Генологія і морфологія літератури	171
Лекція 7. Автор художнього твору	181
Лекція 8. Інтерпретація літературного твору	187
Лекція 9. Функціонування літератури	201
ПСИХОЛОГІЯ ЛІТЕРАТУРНОЇ ТВОРЧОСТІ	226
Психологічні передумови творчості	227
Таємничі джерела художнього мислення	239
Художній талант. Біографія і творчість	247
Народження творчого задуму	257
Творче натхнення	265
Робота письменника над твором	275
Індивідуальний стиль письменника	282
Діагностика літературних здібностей	293
КОРОТКИЙ СЛОВНИК ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ ТЕРМІНІВ	310

ПЕРЕДНЄ СЛОВО

Професіоналізм філолога великою мірою визначається тим, чи вміє він читати образну структуру літературного твору, чи володіє «літературознавчою грамотою», аби з розумінням розглядати не лише зміст, а й художню самобутність літератури. Нинішня ситуація в літературознавстві, коли воно звільняється від ідеологічних стереотипів та політичних кліше, спрощеного, соціологізованого тлумачення літературних фактів, спонукає до переосмислення як світової, так і вітчизняної науки про літературу. У процесі такого переосмислення, в якому вирішальну роль відіграють естетичні пріоритети і критерії, майбутній філолог має збагнути естетичну природу словесного мистецтва, психологію творчості, поетику і морфологію художніх прийомів, завдяки яким вибудовується, моделюється в художній свідомості неповторний світ. Лише розуміння, що література – мистецтво слова, дасть можливість проникливо осягти художнє слово, навчитися розбиратися у його специфіці, сформувавши у собі стійкий інтерес до естетичних надбань, які нестимуть не тільки професійне зростання та вдосконалення, а й справжню насолоду, захоплення і радість відкриття.

Курс лекцій побудований на системному підході до пояснення літератури як естетичного явища, як мистецтва слова. Він оснащений прикладами з тих літературних творів, які відзначаються передусім високою художністю і культурою слова. Цей навчальний курс – своєрідний ключ до вдосконалення літературної освіти, піднесення фахового рівня філолога.

**ВСТУП ДО
ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА**



ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО ЯК НАУКА

- структура літературознавства
- літературознавство серед інших наук
- короткі відомості про історію розвитку літературознавства
- наукові методи у літературознавстві

У формуванні поглядів на літературознавство здавна, ще з античних часів, була закладена колізія, не розв'язана й досі. Давньогрецька філософія включала у свою систему літературознавчі поняття, а любомудри дискутували про схожість і відмінність науки та мистецтва. У наступні віки ті, хто вважав літературознавство наукою, наполягали на поширенні і на неї методів природознавства і суспільствознавства, що визначають певні універсальні закони та правила, а інші наголошували на "індивідуальному розумінні літератури", яке жодним законам і правилам не піддається. "Літературна критика й історія літератури, – зазначали американські вчені Р.Уеллек та О.Уоррен, – намагаються охарактеризувати те індивідуальне, що притаманне даному твору, письменнику, періоду, національній літературі. Але зробити це можливо тільки за допомогою загальних понять, на основі теорії літератури". Додамо: судження про літературу передбачає індивідуальну специфіку її розуміння, проте висловити це судження можна відповідною "літературознавчою мовою", що має певні стійкі поняття, означення, терміни, правила їх вживання тощо, інакше тих, хто розмірковує про літературу, підстерігає небезпека бути незрозумілими, бути "мовою в собі", а не "діалогічною мовою". Крім того, йдеться про методи (їх може бути безліч у пізнанні і трактуванні літератури), які мають статус науковості, бо допомагають літературознавству збагнути як загальні закономірності, так і індивідуально-специфічні параметри художніх явищ. У цьому і бачиться призначення теорії літератури.

Теорія – це мислення, оперування поняттями. "А щоб мислити по-сучасному, – вважає І.Фізер, – треба бути знайомим з тими поняттями, категоріями, концептуальними засобами, чи як їх Фуко окреслив, епістемами, які властиві сучасній науці".

"Наука, – твердив О.Потебня, – неможлива без поняття (...) вона порівнює дійсність з поняттями і старається зрівняти одне з одним, але оскільки в кожному сприйнятті кількість ознак певичерпна, то і поняття не може стати замкнутим цілим" (праця "Мысль и язык").

Таким чином, **літературознавство** – це наука що вивчає *художню літературу, її походження, естетичну природу, функції та закономірності історичного розвитку.*

Структура літературознавства.

Залежно від предмета вивчення у літературознавстві традиційно виділяють три взаємопов'язані галузі: історія літератури, теорія літератури, літературна критика

Історія літератури – галузь, яка досліджує словесно-писемні форми в їх історико-хронологічній та причинно-наслідковій (детерміністичній) еволюції. Історіографічна модель літератури залежить від наукових засад її вивчення. Методи дослідження історії української літератури у свій час намагалися класифікувати М.Грушевський та Д.Чижевський, котрі вели мову про синтез філологічного, соціологічного та культурно-історичного методів. Але при цьому надавалася перевага якомусь одному з них: М.Грушевський ратував за те, щоб розглядати історію літератури "як ключ до пізнання соціального життя на різних стадіях розвитку"; Д.Чижевський – як "історію стилів"; С.Єфремов – як "історію ідей". У сучасній науці з'явилась недовіра до історико-літературного синтезу у формі "історії літератури". Причини недовіри – недостатність описових та аналітико-оціночних підходів до літературного процесу; проблематичність поєднання історичного та естетичного аспектів дослідження літературного процесу; окрім того, виникає питання, поставлене рецептивною естетикою та герменевтикою, про те, що літературний текст без сприймання – мертвий і нічого не означає для історії, тому, власне, є потреба не у фіксації літературних фактів, а у вивченні їх функціонування у читацькій свідомості.

Зрозуміло, що розглядати літературну історію як відображення історичного буття (а такі спроби вже були не раз) – значить ігнорувати естетичну природу літератури. З іншого боку, неможливо вибудувати історію літератури винятково на текстах або творчих індивідуальностях, бо кожен текст і кожна

творча індивідуальність – то окрема і самодостатня історія. Не випадас нам зводити історію письменства до певного реєстру, списку творів та письменників, розташованих у хронологічному порядку, або втиснути їх до якогось "методу" чи "стилю". У намаганні систематизувати, витлумачити, висвітлити літературний процес варто вдатися до комплексного підходу, враховуючи передусім художню суть літератури, аби створити модель її історичного розвитку, що ґрунтується на найзагальніших закономірностях і принципах літературної творчості.

Теорія літератури – галузь літературознавства, яка займається науковим осмисленням та узагальненням закономірностей та особливостей розвитку художньої творчості, розробкою та систематизацією літературних понять. Теорія літератури має різноманітні аспекти і розділи. Основне її завдання – дефініція (визначення) літератури та її функції. Базовими розділами теорії є "Літературний текст", «Літературний твір», "Автор художнього тексту", "Генологія і морфологія літератури", "Інтерпретація літературного твору". Оскільки сучасне літературознавство оперує рядом дослідницьких методів, то актуальним є питання їх фронігального огляду (без абсолютизації та вивищення якогось із них). Важливе завдання теорії літератури – обґрунтування і систематизація термінології, хоч, з одного боку, літературні поняття практично не піддаються строгій уніфікації, а з другого – мають бути обумовлені і визначені в загальних рисах, бо це – мова літературознавства, порушення правил якої може привести до непорозуміння тих, хто нею спілкується.

Останнім часом підкреслюється відносність теорії літератури, яка розглядається або як відображення художньої свідомості у певну епоху (С.Фаріно), або як міждисциплінарна галузь, перехрестя філософії, літератури та лінгвістики (Поль де Ман). Але в тому, що теорія існує не "на всі віки", а постійно змінює погляд на об'єкт свого дослідження, є своя закономірність, характерна загалом і для художньої творчості. "Якщо виникає напруженість між сучасною теорією і літературознавчою традицією, то вона з'являється як історичний конфлікт між двома способами мислення" (Поль де Ман).

Літературна критика (з грецьк.: здатність розрізняти, розглядати, оцінювати, аналізувати) – галузь

літературознавства, яка розглядає і висвітлює сучасний літературний процес, вдаючись здебільшого до інтерпретації літературних фактів "по свіжих слідах", намагаючись відстежити нові тенденції та зміни у літературній творчості.

Природа критики – діалогічна і виявляється передусім у тому, що письменник, створюючи художні образи, ніби загадує загадку, яку критик (це може бути і звичайний читач) береться розгадати. Водночас критик – не тільки інтерпретатор, а й співтворець; не "об'єктивний суддя", котрий намагається заховати своє "я", а творча індивідуальність, що виявляє себе, свої смаки хоч би у виборі літературного об'єкта та аспектів його аналізу.

Функція літературної критики – історично змінна, тому немає смислу визначати її канон на всі часи і літератури. Свого часу І.Франко визнавав, що критика "добролюбовського" типу служить "пропаганді суспільних та політичних ідей під маскою літературної критики", а критика а ла Леметр (французький літературний критик) – то занадто суб'єктивний, особистісний підхід до явищ літератури, не здатний виявити "критичні здібності" (трактат "В секретів поетичної творчості"). Якщо й прийняти це за крайнощі, то все одно "золота середина" вислизатиме з чітких, раціонально змодельованих визначень. Зокрема, американський літератор Томас Еліот наголошував, що функцією критики є "тлумачення творів і формування смаків", проте і "тлумачення", і "смаки" – це те, що залежить від багатьох чинників і ніколи не може бути возведене в абсолют, а, навпаки, характеризується множинністю виявів; а "пошуки істини", яку визнали б усі, – ефемерне заняття, коли йдеться про художній твір, у якому можна відшукати безліч смислів та значень.

Отже, переконливою може бути інтерпретація творів тоді, коли цим займається критик, котрий володіє "знанням наукових фактів", має "розвинене почуття естетичної вартості, добрий смак, розуміння критичних принципів і вміння їх застосовувати" (Т.Еліот).

Літературознавство серед інших наук.

Оскільки література є одним із видів мистецтва, літературознавство невіддільне від естетики – науки про загальні закони краси, про прекрасне, про естетичне

світовідчуття. Тому літературознавство перебуває в постійному зв'язку з іншими науками, об'єктом дослідження яких є мистецтво: фольклористикою, мистецтвознавством, театрознавством, музикознавством, кінознавством. Кожна з цих наук розглядає *образне* відтворення дійсності (це їх спільна риса), але при цьому враховує конкретні засоби створення образу, властиві тому чи тому виду мистецтва.

Літературознавство має тісний зв'язок з іншою філологічною наукою – **лінгвістикою** (мовознавством). І хоч обидві науки ставлять перед собою різні пізнавальні завдання (лінгвістика вивчає словесну діяльність людей, щоб з'ясувати походження, закономірності розвитку і функціонування мови, і літературознавство вивчає природу художньої словесної творчості), проте постійно взаємодіють: літературні тексти можуть бути предметом дослідження лінгвістики, літературознавчий аналіз не обходиться без аналізу мови літературного твору, яка є будівельним матеріалом для створення образів. Крім того, літературні твори дають багатющий матеріал для вивчення історії мови, а лінгвістика, в свою чергу, з'ясовує через особливості мови творів історизм мислення письменника. Сферою активної взаємодії літературознавства та лінгвістики є «класична філологія», яка вивчає мови європейської античності – латинську та грецьку. Цими мовами були створені художньо о довершені літературні твори давньогрецької та давньоримської літератури. В українському письменстві таку ж роль відіграла старослов'янська та давньоукраїнська мови, якими написано «Повість минулих літ», «Слово про Ігорів похід», полемічні трактати Івана Вишенського, вірші Климентія Зіновієва та Григорія Сковороди.

Вплив давньогрецької і латинської мов на культуру європейських народів очевидний. Значна кількість слів та виразів була засвоєна іншими мовами, зокрема це стосується як мовознавчої, так і літературознавчої термінології.

Літературознавство часто користується надбаннями *історичної* науки, оскільки не може не враховувати тривку сув'язь художньої творчості з історичним життям суспільства. Твори словесного мистецтва завжди виражають самотність тієї епохи, коли вони були написані (навіть якщо це твір на історичну тематику). Літературознавство тому й називається

наукою, що вивчає художню літературу, маючи у свому розпорядженні безліч фактів, які характеризують певну історичну добу з її подіями, стосунками, тенденціями, прагненнями. Літературознавча наука володіє відповідним інструментарієм для того, щоб з'ясувати причини появи тих чи інших творів, розкрити «дух» часу, проникнути в атмосферу історичної епохи, охарактеризувати творчу індивідуальність, також історично зумовлену. Користуючись загальноісторичною хронологією, літературознавство створює власну хронологію, яка допомагає обґрунтувати послідовність виникнення літературних явищ і встановити їх внутрішній зв'язок. Це особливо важливо для історії літератури. Без конкретних історичних знань літературознавець не здатний до аналітично-синтетичної роботи з явищами літератури. Говорячи про взаємозв'язок літературознавства й історії, поняття «історія» слід розуміти в найширшому трактуванні (цивільна історія, історія суспільної думки – філософія, релігія, соціологія, економічні теорії та ін., історія культури). Знання історії допомагає конкретизувати такі літературознавчі поняття, як літературний процес, літературне життя, біографія письменника.

Літературознавство має багатогранний зв'язок з такими науками, як *психологія, логіка, філософія, культурологія*.

Є ряд допоміжних гуманітарних наук, завдяки яким літературознавство має можливість глибше проаналізувати художні явища. До них відносяться:

– *текстологія* – займається вивченням і тлумаченням текстів; з'ясовує процес роботи автора над рукописом – від задуму до завершення твору; виявляє варіанти твору чи його складових елементів; іноді встановлює авторство твору; відіграє велику роль у підготовці наукових видань художніх текстів, які були змінені автором або спотворені цензурою;

– *палеографія* – вивчає пам'ятки стародавньої писемності з метою визначити час і місце їх створення; в центрі уваги науки – знаки писемності, написи літер у різні часи, почерки, писальний матеріал, система правопису, характер скорочень;

– *бібліографія* – веде облік і систематизує рукописні і друковані твори з усіх галузей знання і творчості, складає різного типу бібліографічні показники, довідники, сприяючи цим ефективнішому використанню книжок і науковій роботі з ними. Бібліографічні відомості про певне літературне явище,

про письменника та його творчість подаються в енциклопедичних словниках, підручниках, монографіях, літературних семінаріях.

Короткі відомості про історичний розвиток літературознавства.

Літературознавство як наука зароджується в **античні часи**. Судження про суть мистецтва та його природу, перші літературознавчі узагальнення знаходимо у працях Аристотеля і Платона. До найбільших досягнень тієї епохи відносять естетичну працю Аристотеля "Поетика", яка становила собою звід правил для творчості, зокрема поетичної і драматичної, і мала великий вплив на подальший розвиток літературознавчої науки. Теоретична думка античної епохи зосереджувалась на питанні про суть *прекрасного* (прекрасне полягає в симетрії, гармонії, мірі частин – Демокрит; прекрасне те, що корисне – Сократ; найвищий вияв прекрасного – людина, за Аристотелем; істинно прекрасне існує не у світі речей, а у світі ідей – Платон); *на природі мистецтва* (це відтворення дійсності засобами наслідування – Сократ; це вторинне відображення, копія з копії, це містичний обман – Платон; це "мімезис", тобто наслідування природи – Аристотель); на зв'язках мистецтва з пізнавальною діяльністю людини, естетичним і моральним вихованням (мистецтво як "катарсис" – очищення, облагородження людини – Аристотель); *на систематизації* основних літературознавчих понять ("Поетика" Аристотеля).

У **Середні** віки на літературознавчі погляди суттєво впливала релігійна ідеологія. Наприклад, богослов і філософ Августин вважав, що Бог – найвищий художник, який дає образ, красу і лад усьому за своєю волею ("Бог є істина краси і найвища краса"). Краса, за Августином, має значення не сама по собі, а за смыслом, що є в ній. Звідси – зневага до художньої форми (головне – зміст). Таким чином пояснювались схематизм, символічність, алегоризм середньовічного мистецтва. Інший визначний учений тієї епохи Фома Аквінський спробував пристосувати Аристотеля до християнського богослов'я, водночас повторивши деякі його визначальні думки (мистецтво – наслідування природи; основне призначення мистецтва – пізнання).

Відродження звернулося до античної епохи, акцентуючи на пошуках краси, гармонії, витонченості. Митці й автори естетичних праць того часу (Леонардо да Вінчі, Альберті, Палладіо, Кастельветро, Валла) вважали, що краса – в природі самих речей, а мистецтво – це відображення реальної дійсності. Наголошували вони і на пізнавальному та гедоністичному значенні мистецтва, розглядали діалектику художнього образу.

Основи **класицизму** заклав своїм трактатом "Поетичне мистецтво" Нікколо Буало. Головні думки його такі: художній твір має відзначатися ясністю, чіткістю, мова його – раціоналістична, композиція – на строгих і статичних правилах; мистецтво повинне бути підпорядковане розуму; основне завдання митця – переконувати логікою думки; вимога наслідувати античність; духовна краса вища від фізичної, природі протистоїть духовне начало. Крім того, Буало дав свою характеристику трагічному, комічному, епосу і ліриці.

У XVI – XVII ст. зароджується й українське літературознавство (до цього часу натрапляємо лише на окремі судження про художню словесність у давніх пам'ятках літератури). Першими теоретиками українського віршування є Стефан Зизаній, який у свій "Лексис" (Словник), виданий 1596 року, включив деякі літературознавчі терміни (зокрема "Про метри") та Мелетій Смотрицький, котрий у "Граматиці слов'янській" (1619) подав поняття про віршові розміри, про види віршів. Тривалий час (XVI – XVIII ст.) в Україні роль літературознавчих теоретичних праць відігравали поетики і риторики, які навчали віршуванню й ораторському мистецтву. У них викладалися нормативні правила складання віршів і проповідей (промов), драматичних творів, систематизувалися знання з літературознавства. Поетики, зокрема, мали за основу "Поетику" Аристотеля, але в українських варіантах зустрічався розвиток ряду його поглядів. Найпопулярнішими були українська "Поетика" і "Риторика" Феофана Прокоповича (1681-1736), які мали новаторські риси.

В епоху **Просвітництва** тон у літературознавстві завдавали англійські, французькі та німецькі філософи та літературознавці (Гоббс, Локк, Сміт, Юм, Гельветій, Дідро, Руссо, Лессінґ). Дідро обстоював високу ідейність мистецтва, розглядав його як засіб пропаганди просвітницьких ідей. Він обґрунтував появу у літературі нового героя – людини "третього

стану", класифікував драматичний рід. Лессінг виступив проти канонічних правил "Поетичного мистецтва" Буало, з значить – проти основ класицизму. Вважав, що в новий час мистецтво розширило свої межі, і його головним законом є істина і виразність. Покликання, зокрема, поезії бачив у тому, щоб виявляти людяне, індивідуальне, змальовувати образ у русі, розвитку (предмет поезії – дія; передати задоволення естетичне, а не зображати матеріальну красу). Лессінг обґрунтував принципи реалістичного мистецтва.

Свій вклад у літературознавство внесла і німецька класична філософія (І. Кант, Г. Гегель). Кант розглядав естетичне судження як наслідок "чистого споглядання": "Прекрасне те, що без понять уявляється як об'єкт загального задоволення". Він трактував творчість як непізнаний процес, а естетичні переживання як такі, що не піддаються логічному (теоретичному) обґрунтуванню. Гегель у "Лекціях з естетики" розглядав прекрасне як "чуттєве явище, чуттєву видимість ідеї", визнавав об'єктивність прекрасного і його пізнання. Одним із головних методологічних принципів вивчення мистецтва називав принцип історизму. Виступав проти теорії "наслідування" в мистецтві. Вважав, що естетичний ідеал історично розвивався в таких формах мистецтва – символічній, класичній, романтичній. Охарактеризував різні види мистецтва, із словесного виділяв поезію, яка найбагатша і необмежена у своїх можливостях зобразити дійсність.

У XIX – XX ст. у Європі сформувалися *літературознавчі школи*, які декларували й практично застосовували свої принципи і методи вивчення літератури. У цей час закладаються основи й українського літературознавства, представники якого поділяли погляди тієї чи іншої школи.

Наукові методи у літературознавстві.

Філологічний метод вивчення художньої літератури полягає у збиранні, систематизації, тлумаченні текстів з погляду мовних особливостей. Найпомітніші представники – славіст В. Ягич, український літературознавець В. Перетц. Філологічні студії відіграли позитивну роль у вивченні мови художнього твору, зосередили значний фактичний матеріал.

Біографічний метод виходив із того, що творчість письменника, її характер і спрямування визначаються його

біографією, фактами його особистого життя, своєрідністю особистості митця. Основоположник методу – французький літературознавець Сент-Бев, автор кількатомних "Літературних портретів" (ученого цікавила творча індивідуальність письменника, його життя, звички, "моральна фізіологія", навіть домашня обстановка, дрібниці повсякденного побуту). Серед українських літературознавців цей метод підтримав С. Єфремов.

Культурно – історичний метод у вивченні явищ мистецтва передбачає використання культури як ключа до інтерпретації художніх творів і до осмислення художнього процесу. У трактуванні представників цього методу культура – соціальна пам'ять людства, суспільний продукт діяльності людей, і тільки в її лоні художній твір може виникнути й реалізувати себе як соціальний феномен, може бути прийнятим і зрозумілим. Література усвідомлюється як частина загальної духовної культури і розглядається у зв'язку з іншими видами мистецтва. Основоположник методу – французький учений Іполит Тен, який в основу літературного процесу клав три фактори: *раса* (національна самобутність літератури), *середовище* (людська психологія, соціально-політичні обставини, природа, клімат географічні умови), *момент* (вплив попередньої літератури на творчість письменника). Представники культурно-історичної школи в Україні – . Петров, М. Дашкевич, у Росії – О. Пипін, М. Тихонравов, С. Венгеров, у Німеччині – Т. Гетнер, у Данії -Г. Брандес.

Порівняльно – історичний метод (компаративістика). О. Веселовський сформулював його так: "Метод порівняльний с той же історичний метод, тільки повторений у паралельних рядах з метою досягнення повного узагальнення". Прихильники методу відшукували паралелі між сюжетами й мотивами у творах різних літератур, розробляли теорію запозичень, впливів, аналізували "мандрівні" сюжети. Нагромадження матеріалу з міжнаціональних взаємозв'язків і взаємовпливів у літературі дало можливість визначити загальні закономірності світового літературно розвитку. Прихильниками методу в Україні були М. Дашкевич, М. Драгоманов, І. Франко. Останній з них підкреслював важливість типологічних зіставлень у вивченні фольклору й літератури.

Психолінгвістичний метод звертає особливу увагу на глибини людської свідомості, на психологію художньої

творчості; йому характерна увага до психології сприймання художніх творів, поглиблений аналіз характерів, психології літературних героїв. Основоположник методу – український філолог О.Потебня, у лінгвоестетичній концепції якого значну роль відіграє діалектична тріада: зовнішня форма – внутрішня форма – зміст. Найважливіший елемент у цій структурі – внутрішня форма, яка служить джерелом утворення нових слів, є основою образності мови і художності літературного твору. Така структура дає можливість розкривати як психологію творчості, так і психологію сприйняття художнього твору, з'ясовувати особливості його поетики. З позицій цього методу І. Франко розглядав природу поезії ("В секретів поетичної творчості"). Близький до психолінгвістичного методу *інтуїтивізм* (А. Бергсон, Б. Кроче), який підносить значення підсвідомого, оголошує інтуїцію головним і визначальним методом естетичного пізнання. Сучасні прихильники інтуїтивізму стверджують, що мистецтво інтуїтивно глибше проникає в суть життя, ніж заснована на інтелекті наука.

Психоаналітичний метод, заснований австрійським лікарем-невропатологом Зігмундом Фрейдом. Суть методу полягає в тлумаченні підсвідомого у психічній (і творчій) діяльності людини. Художню творчість фрейдисти розглядають крізь призму примирення "принципу задоволення" і "принципу реальності". Цей процес передбачає сублімацію (перехід) підсвідомих бажань у художні образи, реалізацію душевних сил і розв'язання внутріпсихічних конфліктів. Джерела і рушійні сили художньої творчості представники методу вбачають у прагненні людини здійснити невдоволені бажання, пов'язані із сексуальними переживаннями. Подібне і є мотивацією вчинків літературних героїв. Зацікавлення Фрейда психологією творчості привели його до порівняння мистецтва і сну: у сні він вбачав ті самі психологічні механізми, за допомогою яких конструється образ, художній світ, а сам сон розглядався як "дорога" до підсвідомого. Теорію Фрейда розвинув К. – Г. Юнг, який висунув теорію *архетипів* (з гр.: праобраз, праформа). Архетип, за Юнгом, це "універсальний символ", "індивідуальне підсвідоме", образи, характери, теми, які існують в літературі з часу їх виникнення, постійно відновлюючись у її розвитку. Юнг бачив завдання дослідника у тому, щоб збагнути архетип та особливості його функціонування у мистецтві. Ж. Лакан

повернув психоаналіз у сферу мови, вважаючи, що текст має свою "психіку", тому психоаналіз мови має бути основним завданням критики. Проблеми психоаналізу цікавили І. Франка («Із секретів поетичної творчості»), простежуються в дослідженнях сучасного українського літературознавства.

Феноменологічна теорія (Р. Інгарден) трактує літературний твір як об'єкт, що усвідомлюється через акт читання (читання – як *феномен* (з гр.: те, що з'являється у свідомості, вияв свідомості). Р. Інгарден розрізняє чотири взаємопов'язані рівні, які переводять літературний твір в "уявлюваний об'єкт" у свідомості читача: 1) звучання; 2) значення; 3) багатозначність; 4) об'єкти в літературному творі. Художнє сприймання твору постає як акт *створчості*. Послідовники цієї теорії зосереджували увагу на онтології (бутті) літературного твору, на дослідженні взаємозв'язку між уявою автора та світом, зображеним у тексті. Наприклад, для Ж. Нуме основним предметом аналізу є мова літературного твору як джерело феноменологічного "я" письменника.

Літературна герменевтика (з гр.: з'ясовувати, пояснювати) – наука інтерпретації (тлумачення) художнього тексту (М. Гайдегер, Г. Г. Гадамер, П. Рікер). Герменевтика передбачає індивідуальне (суб'єктивне) прочитання, освоєння тексту, яке спирається на попередній естетичний і мисленнєвий досвід *реципієнта* (того, що сприймає). Між твором та інтерпретатором виникає діалог як між минулим і сучасним. Розуміння тексту трактується як саморозуміння реципієнта. Сама ж інтерпретація є принципово відкритою (може бути безліч інтерпретацій тексту) і ніколи не може бути завершеною. П. Рікер виділяє три етапи розуміння літературного тексту: 1) аналіз змісту і форми твору; 2) процес читання, який зумовлює певну реакцію читача; 3) привласнення значення тексту (текст стає надбанням уяви та свідомості читача).

Рецептивна (з лат.: прийняття, сприйняття) *естетика*, теорія рецепції (естетика сприймання, теорія сприймання) започаткована Г. Р. Яуссом та В. Вером у 60-х роках ХХ ст. Головна засада рецептивної естетики – активна роль читача у процесі пізнання та реалізації літературного тексту. Г. Яуссу належить концепція "горизонту сподіваного", яка окреслює читацькі можливості осягнути художній текст як єдине ціле і є органічним елементом в оцінюванні твору. Рецептивна естетика

розглядає художній текст як відкриту структуру, зорієнтовану на читача, вивчає читацькі реакції, оцінки. У системі "автор – твір – читач" акцентується на останньому компоненті. У.Еко обґрунтував тезу про те, що художній твір у своїй структурі має можливості та перспективи для творчої взаємодії із читачем, для гри його уяви.

Структуралізм як теоретичний напрям веде початок від "Курсу загальної лінгвістики" (1916) Ф. де Соссюра, де мова розглядається як система знаків. К. Леві-Стросс, П. Якобсон, Р. Барг, Ю. Лотман розвинули це вчення. Структуралізм у літературознавстві виявив себе у концепції тексту: текст розглядається як система знаків, з'ясується питання, що робить мовну інформацію твором мистецтва, досліджуються поетичні функції мови.

Семіотика (*сема* з гр. – знак) тісно пов'язана зі структуралізмом і виникла під впливом теорії знака Ф. де Соссюра. Об'єктом семіотичних досліджень є усі сфери культурної діяльності: архітектура, малярство, театр, кінематографія, література, які можна розглядати як систему знаків. Ю.Лотман розробив семіотичний аналіз поезії. Вчений розглядає поетичний текст як складну ієрархічну систему, елементи якої взаємопов'язані між собою. Кожен літературний текст формується з кількох систем (рима, метрика, лексика). Семіотику розповідних жанрів започаткувала *формальна школа* (Г. Вольфлін, Р Барг, В. Шкловський, В. Жирмунський).

Як бачимо, кожен метод обирає свій аспект бачення і дослідження художньої творчості. Маючи певні вади і суперечності, всі вони спрямовані на осмислення природи словесного мистецтва. Немає єдино правильного, найоб'єктивнішого, найоптимальнішого методу у вивченні літератури. Всі вони тією чи іншою мірою і при потребі можуть використовуватися в дослідницькій роботі. Різноманітність підходів до явищ художньої творчості, гнучкість методу дозволяє глибше у них розібратися й оцінити.

Література:

1. Аристотель. *Поетика*. – К., 1967.
2. Боров Ю. *Естетика*. – М., 1988.
3. Буало Н. *Поетическое искусство*. – М., 1957.
4. Гегель Г. *Эстетика*. – Т. I. – М., 1968; Т. 3, – М., 1971.

5. Гуревич Б. Категории средневековой культуры – М., 1984.
6. Довгалевський М. Поетика. – К., 1973.
7. Ігнатенко М. Генезис сучасного художнього мислення. – К., 1986.
8. Лессінг Г. Лаокоон, або про межі малярства і поезії. – К., 1968.
9. Лосев А. Ф. История античной эстетики. – М., 1992.
10. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. – М., 1982.
11. Маслюк В. П. Латиномовні поетики і риторики XVII – першої половини XVIII ст. та їх роль у розвитку теорії літератури на Україні. – К., 1983.
12. Насенко М. К. Історія українського літературознавства. – К., 2001.
13. Потебня О. О. Эстетика і поетика. – К., 1991.
14. Прокопович Ф. Твори: В 3-х томах. – Т. 1. – К., 1979.
15. Теорія та історія світової і вітчизняної культури. – К., 1993.
16. Франко І. Із секретів поетичної творчості. – К., 1967.
17. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів, 1996.
18. Літературознавчий словник-довідник. – К., 2007.
19. Вступ до літературознавства. Хрестоматія. – К., 1995.

ХУДОЖНЯ СПЕЦИФІКА ЛІТЕРАТУРИ

- Література як вид мистецтва
- Об'єкт зображення у літературі
- Критерії художності мистецтва слова
- Функції літератури

Література як вид мистецтва.

Мистецтво – це одна з форм суспільної свідомості і духовної культури людства. Воно є своєрідним засобом осмислення дійсності. На відміну від науки, яка оперує абстрактними поняттями, мистецтво вдається до *образів*, що є основою *художності* у відтворенні світового буття. В античні часи мистецтвом називали "наслідування природи", тобто здатність мистецтва відтворити життя в картинах, скульптурах, сценічних виставах, літературних творах. Таке розуміння мистецтва зустрічається ще у XVIII ст. Але вже Гегель сформулював, що мистецтво – це створення "ідеалу", "розкриття духу" через живий, наочний образ. Порівнюючи роботу історика (вченого) і письменника, Франко зазначав: "Освічення, характеристика, мотивування і групування фактів у історика і в повістяра зовсім відмінні: де історик оперує аргументами і логічними висновками, там повістяр мусить оперувати живими людьми, особами".

Сьогодні думку про те, що специфіка мистецтва полягає передусім в його образності, поділяє більшість теоретиків.

Література як вид мистецтва має принципову відмінність від інших видів творчості. Живопис, скульптура фіксують мить – суттєву, виразну, але мить. Музика передає переживання в часі. Театр, кіно за формою хоч і наближаються до життя, але здатні передати лише якісь яскраві його фрагменти. Література – найуніверсальніший вид мистецтва, якому підвладні час, простір, зображення; вона має найширші можливості у відтворенні як глобальних історичних процесів, так і найтонших нюансів людської душі.

Є ще одна принципова відмінність літератури від інших видів мистецтва – це матеріал для створення образу. Фізичні властивості барв, мармуру глини, дерева, металу використовуються в живописі, скульптурі, архітектурі;

забарвленість і тональність звуку – в музиці, грація тіла – в танці і т. і. Художня література будівельним матеріалом для створення образу має *слово*, яке несе в собі і смислове значення, і звукове забарвлення, і ритм.

Слово уже само по собі є художній образ: **вікно** – око у світ; **чорнобривець** – квітка з характерною барвою; **травень** – місяць проростання трави; **весілля** – веселе, радісне свято, **крига** – тверде покриття води та ін. Український мовознавець О. Потебня прийшов до висновку про певну аналогію між мовою та мистецтвом. За його теорією, слово складається із трьох елементів: 1) єдність членороздільних звуків (зовнішнє значення); 2) уявлення (внутрішнє значення); 3) саме значення. Саме внутрішнє значення цієї структури служить джерелом утворення нових слів (**зір** – зоря, дзеркало, зазірати, зрілий, дозорець), основою образності мови і художності літературного твору в цілому. Втрата внутрішнього значення веде до прозаїчності, абстрактного мислення, властивого науці.

Переважає більшість слів має не одне, а кілька значень (**поле** – це і нива, і футбольне поле, і поле у зошиті, і поле діяльності та ін.) Залежно від контексту активізується то одне, то інше значення слова: "Ой у *полі* дві тополі" (нар. тв.); "Жита шумлять на нашій *полі*" (Сосюра); "На ниві праці і на ратнім *полі* ішли ми поруч" (Рильський); "Буду працювати на *полі* культури" (Самійленко); "Зробив на аркуші якусь позначку вічним пером на *полі* сторінки" (Рибак); «Групи родовищ утворюють рудне *поле*" (Геолог. журнал); "Було видно високий очіпок з червоними лапатами квітками на жовтогарячому *полі* (Нечуй-Левицький); "Що стражник, що становий – всі вони одного *поля* ягода" (Панас Мирний).

Словесний образ збуджує асоціації, впливає на активізацію уявлення, фантазії, породжує певні почуття і переживання. Споконвіків слову надавали магічного значення (замовляння, заговори, заклинання, молитви, поздоровлення), інтуїтивно відчуючи можливість сугестії (впливу) слова, передусім його внутрішнього значення. Художнє слово здатне вносити додаткові значення у певні поняття. Наприклад, *хуртовина*. У тлумачному словнику читаємо: 1) сильний вітер, буря; 2) буря зі снігом. Образного значення надають цьому поняттю виразні синоніми – віхола, заметіль, сніговій,

сніговиця (вносяться додаткові нюанси у значення). Нові семантичні напашарування постають у такому вірші:

*Мчали віхоли, білі віхоли -
Вдарив вітер у срібні струни.
Білі віхоли в місто в'їхали -
Покотилися білі луни.
Покотилися, розкотилися -
Ой відзвонюють срібні луни!
Та чому ж ви так довго барилися,
Білі віхоли тонкорунні?..*

У цьому уривку є те, що не піддається означенню чіткою понятійною лексикою, оскільки в контексті заховано настроїв, таємничі зблиски душі, те, для чого й слова не придумано. В результаті маємо семантичне зрушення (стосовно слова "хуртовина"), що теж пов'язано із специфікою літератури як виду мистецтва.

Об'єкт зображення у літературі.

Літературу називали "людинознавством", "докладними і живими відбитками життя народного", "образом життя, праці, бесіди і думок". Змальовуючи природу, заглиблюючись думкою у філософію буття, творячи уявний світ, письменник все одно пропускає все це через **свої** відчуття, через власне "я": "Мистецтво повинно охоплювати все. бути відбитком власного "я" і цілого світу, як його бачить і розуміє поет" (І.Франко). Тож об'єктом зображення у літературі є не «реальна дійсність», а внутрішній світ письменника, який формується із вражень та уявлень про світ.

Існувало безліч підходів у намаганні виразити уявлення про людину та людське життя.

У *міфології*, яка виникла на ранньому етапі розвитку словесного мистецтва і впродовж багатьох віків живила літературу, центральне місце займали оповіді про першопредків, котрі творили світ, виготовляли предмети матеріальної культури, допомагали людям пристосовуватись до природних обставин, навчивши їх добувати вогонь, їжу, будувати житло. Це – різноманітні тотеми, що представляють рослинний і тваринний світ, але наділені людськими рисами (ведмідь, олень, лелека, зозуля, верба, калина).

В *античну* епоху ряд міфічних персонажів трансформується в "культурного героя", набуваючи значення естетичного й етичного ідеалу (Прометей, Афродіта, Аполлон, Зевс). В українській міфології персоніфіковані божества (Перун, Велес, Дажбог, Ладо, Ярило, Стрибог) хоч і виражають сили космосу, але в цих образах реалізовано прагнення і сподівання земної людини.

У *Середні віки*, коли в Європі панівною ідеологією стає християнство, література зосереджує увагу на духовному (релігійному) світі людини, постійно нагадуючи їй про гріховність і нікчемність, формуючи комплекс моральної вини перед Богом і спрямовуючи на спасіння.

Справжні духовні можливості людини, її смак до життя, радість буття розкриває *ренесансне* мистецтво, уславлюючи людину, її фізичну красу і могутність розуму.

Нормативна поетика, яка запанувала в літературі в епоху *класицизму*, розглядала дійсність як щось застигле, стабільне і пропагувала історичного героя, що освячував незмінність буття. Це звужувало сферу зображення людського життя, виключало з літератури величезні пласти народного життя, унеможливило змалювання «маленької людини» з її внутрішнім світом і проблемами. В українській літературі цього часу (XVII – XVIII ст.) підхід до зображення дійсності регламентувався правилами "Поетик", які орієнтували письменників лише на окремі сторони життя людини. Наприклад, перед ліричною поезією ставилося таке завдання: "Цей різновид поетичного мистецтва зобов'язує поета зваблювати людей різноманітністю і лаконічністю віршів, добірністю слів, блиском і гармонійністю звучання, описом предметів, якнайприємніших за своєю природою" ("Поетика" 1637 року).

Класицистичний стереотип зображення людини та її життя намагається зруйнувати *бароко*, яке захоплюється різноманітністю буття, вибудовує химерні художні споруди, які вражають не логікою і гармонією, а відкриттям поліфонії світу, контрастністю і суперечністю барв, внутрішніми переживаннями людини. Людина бароко незатишно почуває себе в суспільстві, вона у постійних пошуках себе і нових форм та засобів самовираження, зокрема й художнього.

Інтерес до різноманітних почуттів людини, акцентція на них, залежність людини від власних пристрастей та від фатальної випадковості проявив у літературі **сентименталізм**. А **романтики** прагнули показати незвичайного героя з його падіннями і злетами, котрий діє у незвичайних умовах.

Реалізм у літературі позначився увагою до простої людини, аналітичним підходом до соціальних явищ і подій, учасником яких є людина з усіма її клопотами і проблемами, мріями і сподіваннями, соціальною загостреністю стосунків. Давши типового героя, що діє в типових обставинах, реалізм змалював картини-узагальнення, але дещо нівелював, спрощував внутрішнє "я" людини, тому й намітилися в ньому кризові процеси в другій пол. ХІХ ст., що призвело до виникнення цілого ряду **модерністських** течій, заснованих на посиленні суб'єктивного начала в зображенні людини та всього, що її оточує. Література починає глибоко освоювати психологічні надра людської душі, найрізноманітніші її рефлексії, сміливо змінює ракурси бачення людського життя і природи самої людини. Все більше літературу починає цікавити не стільки типова особистість, скільки індивідуальність, яка несе в собі певну ненормальність по відношенню до загалу, література прагне збагнути ті сили, які рухають людиною, пояснюють її вчинки. У зв'язку з цим відповідно розширюється художній арсенал, ведуться активні пошуки засобів і прийомів зображення, які суттєво відрізняються від традиційних.

Експресіонізм зображує відчужену людину у ворожому їй світі. **Сюрреалізм** показує людину, яка приголомшена і розгублена перед таємничим і непізнаним світом. **Екзистенціалізм** обрав своїм об'єктом самотню людину у світі абсурду, а література "**потому свідомості**" – духовний світ особистості, не пов'язаний з матеріальною дійсністю. **Абстракціонізм** прагне розкрити втечу особистості від банальної та ілюзорної дійсності і т.д.

Зміна підходів до зображення основного об'єкта в літературі – внутрішнього світу людини – залежала не тільки від історичного контексту, а й від прагнення письменників знайти найбільш виразні і продуктивні засоби відтворення природи людини та життя суспільства. На сьогодні література вже нагромадила значний досвід у художньому осмисленні свого головного об'єкта зображення. Художні пошуки тривають.

Критерії художності літератури.

Художня література пізнає і відтворює дійсність у конкретно-чуттєвих образах. Де їх джерела?

Франко зауважував: "Все, що ми знаємо, є продуктом наших змислів" (тобто сенсорної діяльності; змисли – відчуття). Далі він уточнює: є внутрішня діяльність людини – "душа", а головні об'єкти душевного життя – пам'ять, свідомість, почуття, фантазія, воля (але користуються вони матеріалом, який надають нам відчуття). "А що поезія, – пише Франко у трактаті "В секретів поетичної творчості", – є також результатом тих самих душевних функцій, то не диво, що і в ній змісловий матеріал мусить бути основою". Найбільше у літературі вражень зору і слуху, менше – смаку і запаху, рідше – дотику.

Відчуття (гр. *aistesis*, звідки – естетика, естетичне) є найрізноманітніші, але не всі вони лягають в основу художніх образів. Досить поширеною була думка про те, що справжнє мистецтво – це така творчість, яка керується законами краси. "Коли я знімаю епізод або кадр, – писав Довженко, – я завжди думаю, а чи буде це, крім усього іншого, ще й красиво? Якщо не буде, я шукаю іншого розв'язання". Або інша його думка: двоє дивляться в калюжу – один бачить грязюку, а другий – зорі, що в ній відбилися.

Творчість за законами краси в основі своїй глибоко людяна та благородна. Література несе не тільки естетичну насолоду, а може викликати в людській душі різноманітні переживання. Це тому, що естетичне постає у творі і як піднесене, і як трагічне чи комічне, і як сатиричне чи гумористичне, і як іронічне або ліричне.

Які ж критерії художності літературного твору?

1. Образність. Здатність до образотворення закладена у багатозначності слів (полісемії). Слово – це образ. Зрошення значень породжує нові образи. Наприклад, "дощик золотий" (П. Тичина). Кожне з двох слів має своє асоціативне поле:

дощик – вода, мокро, приємний, корисний, хмарно, весна, теплий;

золотий – жовта барва, блиск, дорогий, багатий, корисний, цінний.

Спільного між цими поняттями немає нічого. Але волею поета відбувається змішування асоціацій, внаслідок чого виділяється енергія нової думки, нового образу. "Дощик

золотий" – весняний теплий дощ, який несподівано бризнув із хмарки, просіявся крізь сонячне проміння, і краплі води заблищали у тому золотистому світлі; цей дощик приємний, він несе благодать землі, травам, квітам, умиває й освіжає зелень, сприяє її росту. Суто зорові враження трансформуються у смислові поняття. Так народжується новий образ, в основі якого – семантичні зрушення, а весь процес образотворення здійснюється за допомогою своєрідних механізмів, які в літературознавстві мають свої назви – епітети, метафори, метонімії, символи, алегорії і т.д. (художні тропи).

2. Образний лад твору, наявність оригінальних, незатертих, несподіваних, нових образів. Ми вже пересвідчилися, як творяться образи і яка роль у цьому асоціацій та зміщення семантики слів. Письменник, котрий прагне знайти свіжі образи для реалізації творчого задуму, підносить рівень художності твору, привертає увагу читача, що є передумовою оновлення і прогресу в літературі, у розвитку творчої особистості. Постійна жага новизни, творчий неспокій – визначальні риси майстерності письменника, що можна проілюструвати такими віршами Ліни Костенко:

Страшні слова, коли вони мовчать,
коли вони зненацька причаїлись,
коли не знаєш, з чого їх почать,
бо всі слова були уже чиймись.
Хтось ними плакав, мучився, болів,
із них почав і ними ж і завершив.
Людей мільярди, і мільярди слів,
а ти їх маєш вимовити вперше!
Все повторялось: і краса, й потворність.
Усе було: асфальти й спориші.
Поезія – це завжди неповторність,
якийсь безсмертний дотик до душі.

* * *

Криши,
ламай,
троши стереотипи!
Вони кричать, пручаються, – ламай!
Хоч давня звичка з профілем Ксантіппи
благає, плаче, просить: "Не займай!"
Відкинь її в м'яку дрімоту спалень.

Вона тобі нелюба. Ти болиш.
Гори. Щезай в пожежах самоспалень,
в гірких руїнах власних попелищ!
Обвуглюйся. З дияволом грай в теніс.
Згори на попіл в думках і літах.
Хай вилітає не той самий фенікс,
а зовсім інший, неймовірний птах!

3. Емоційна виразність. Її можна досягти не лише завдяки образному ладу твору, а й іншими засобами: цікавим зображенням подій (уміння будувати сюжет, творити композицію), колоритною мовою, ритмікою. Емоції у читача (реципієнта) виникають тоді, коли він здатний включитися в процес співтворчості. Художнє сприйняття багатопланове, воно включає в себе: безпосереднє емоційне переживання, осягнення логіки розвитку авторської думки, багатство і розгалуженість художніх асоціацій. Момент художнього сприйняття – це "перенесення" читачем образів із твору на власну життєву ситуацію, ідентифікація героя зі своїм "я". Співтворчість читача не обов'язково викликає такі ж переживання і думки, які переживав письменник у момент творчості. Читач, спроектовуючи твір на власні життєві обставини і почуття, розширює емоційне тло художнього тексту. Франко з цього приводу писав про те, що письменник мусить "зворушити так само внутрішню істоту читача, вводячи в неї нове зерно життєвого досвіду, нове *пережиття* і рівночасно зціплюючи те нове з тим запасом відображень, які є активні або які дрімають в душі читачевій. Сказавши коротко: поет розширює зміст нашого внутрішнього я, зворушуючи його до більшої або меншої глибини". Сприйняття літературного твору – це особистісний процес, що протікає в глибині людської свідомості. І цей процес залежить од життєвого досвіду і культурної підготовки людини (стійкі фактори), від її настрою, психологічного стану (тимчасові фактори).

Поняття художності літературного твору неодмінно включає в себе **умовність** словесного мистецтва. Вона підкреслює відмінність художнього твору од вираженої в ньому реальності. Л. Фейербах зазначав: "Мистецтво не вимагає визнання його творів за дійсність". Ця *первинна* умовність властива всім творам, незалежно від епохи, жанру стилю. Художня умовність розглядається як принцип образного

змалювання дійсності, що свідомо порушує пряму відповідність життєвим реаліям. Естетичний ефект умовності виникає завдяки наявності і розведенню таких образотворчих протиріч: схожість і несхожість, видимість і суть, чуттєве і мислиме, об'єктивне і суб'єктивне. Переживання напруги цих суперечностей є специфічною художньою емоцією, яку породжує умовність. Для прикладу візьмим уривок з повісті "Fata Morgana" М. Коцюбинського: "Як тільки смеркне, і чорне небо щільно укріє землю, далекий обрій враз розцвітає червоним сяйвом і до самого рання осінні хмари, наче троянди". Йдеться про селянські бунти на поміщицьких мастках у 1905 році (історична реальність, яка сама по собі не спонукає до емоційних переживань). Ключ до емоції (і художності) у тому, як це змалювано. Опорні образи побудовано на зоровому контрасті: "смеркне", "чорне небо", "щільно укріє", "враз розцвітає червоним сяйвом". Образ "хмари, наче троянди" несе в собі естетичну (не логічну) оцінку: зображення не збуджує страх, тривогу, а естетизує картину. Художня умовність допомагає наочно, чуттєво виразити суть зображуваної дійсності, досягаючи художньої правдоподібності. З цією метою в літературі використовується видозміна природних форм зображуваних явищ і предметів, порушення часових і просторових зв'язків, оживлення неживого світу, конкретизація абстрактних понять і т.п. У літературі зустрічається введення у життєподібну оповідь фольклорних, міфологічних образів та сюжетів, поєднання достовірного і неймовірного. Активно розробляються форми художньої умовності в усіх літературних напрямках і течіях.

Функції літератури.

Основна (і природна) функція літератури – *естетична*, яка полягає у впливі на читача і спонукає його до співтворчості. Сугестивна (з лат.: *вплив, навіювання*) роль художнього слова не вичерпується впливом на емоційну сферу читача (хоч це – головне), а й формує, обробляє, рафінує естетичні смаки, вводить в атмосферу мистецтва, розширює обрії осмислення як зовнішнього (матеріального), так і внутрішнього (духовного) світу.

Естетичною сутністю словесного мистецтва (як і мистецтва взагалі) пояснюється його головне призначення. Ще

Аристотель висловився про *катарсис* (очищення) як мету мистецтва, зокрема драматичного. Суть катарсису, за Аристотелем, полягає в тому, що за допомогою страху і співчуття відбувається очищення душі від афектів (з лат.: *бурхливе переживання*) і пристрастей, внаслідок чого людина, з одного боку, починає ставитися до мінливості долі зі спокійним розумінням, а з другого – набуває здатності взяти участь у долі тих, хто впав у нещастя. Думка Аристотеля про мистецтво як засіб облагородження людини і звільнення її душі від негативних пристрастей в різній інтерпретації повторювалася і в наступні часи. Наприклад, англійський філософ Д. Юм вбачав у мистецтві можливість пом'якшувати варварські звичаї, поширювати гуманність, розвивати людську активність, породжувати симпатію й альтруїзм, засновані на співпереживанні і співчутті, інший англійський естетик XVIII ст. Бьорк говорив, що предмети, які зображені у творі і здатні потрясати людську душу, можуть стати джерелом вищої естетичної насолоди.

Французькі просвітителі XVIII ст. Дюбо і Баттьо бачили завдання мистецтва у тому, щоб "зворушувати", "приносити задоволення", "насолоджувати". Дідро зміщував це завдання у сферу суспільно-політичних пристрастей і катарсичне призначення художніх творів трактував як "вирок" над пороком і злом. Гельвецій же, наголошуючи на властивості мистецтва викликати чуття, насолоду, спрямовував його на ідейно-емоційне виховання.

Лессінг, як і трохи пізніше Шіллер, підносив роль художнього слова, здатного улагіднювати людську душу, стримувати бурхливі пристрасті, виховувати витончені естетичні смаки, розсівати "туман варварства і похмурого забобону". В українській поезиці Прокоповича (перша пол. XVIII ст.) завдання мистецтва слова трактується в дусі Просвітництва: образне слово покликане зворушувати емоції, вкорювати негативні пристрасті і налаштувати душу на добрий лад, виховувати громадянина і давати йому необхідні настанови.

Принциповими щодо розуміння завдань і призначення мистецтва стали думки Канта про автономність і безкорисливість естетичного начала у художньому творі. Гегель висловився ще конкретніше і повніше: "Мистецтво покликане

розкривати істину у чуттєвій формі (...) воно має свою кінцеву мету в самому собі, у цьому зображенні і розкритті. Бо інші цілі (наприклад, повчання, очищення, виправлення, заробляння грошей, прагнення до слави і пошестей) не мають жодного відношення до художнього твору як такого і не визначають його поняття" ("Естетика"). Гегель поставив питання про самоцінність мистецтва, відкинувши попередні, починаючи від Аристотеля, судження про його утилітарне призначення. Марксистська естетика критично поставилася до цього висновку Гегеля, "мистецтво для мистецтва" було осуджене під впливом ідейно-практичних завдань, спрямованих на перетворення суспільного укладу. Ідеї "революційної естетики" тривалий час тяжіли і над вітчизняним літературознавством, хоч у надрах його в різний час формувалися і відмінні погляди на природу та призначення мистецтва.

Естетична функція літератури безпосередньо пов'язана з **гедоністичною** (лат. *gedonis* – *насолода*, *втіха*). Літературний твір здатний нести як творцю, так і читачеві естетичну насолоду, стирати грань між дійсністю і вимислом (переносити з реального у художній світ), вдовольняючи духовні потреби особистості, реалізувати її творчий потенціал, сприяючи розв'язанню внутрішніх проблематичних сув'язей: бажання -- можливість, хотіння -- необхідність, реальність -- ілюзія, свідоме -- підсвідоме.

Володіє література і *втішально-компенсаторною* властивістю, здатною відновити у сфері духу гармонію, що буває втраченою у реальності. Полуки гармонії (чи просто бажаного, але з якихось причин неможливого насправді) спонукають письменника до творчості, а читача до її переживання.

Гедоністична функція багатогранна, вона передбачає не лише "насолоду" в прямому позитивному сенсі, а й здатність та можливість жити емоційним життям, яке охоплює весь спектр почуттів. Сприйняття й інтерпретація художніх текстів також мають у собі широкі можливості для естетичного задоволення.

Історія світової літератури засвідчує, що художнє слово часом брало на себе додаткові, *позаестетичні* функції: пізнавальні, виховні, оберігальні, які мотивувалися конкретною історико-соціальною ситуацією. Тоді література перебрала на себе не властиву для її природи роль суспільного чинника (як

форма – література має для цього ефективні можливості). Траплялося, що позаестетичні функції накладали літературі в міру ідеологічно-політичних орієнтацій суспільства, і тоді вона перетворювалася на рупор політичних ідей, пропагандиста суспільних ідеалів, вихователя мас, "підручник життя", засіб ідеологічної боротьби і т.д. При цьому, як правило, ігнорувалася естетична суть літератури.

Окремо варто виділити *комунікативну* властивість художнього слова, яка передбачає проблему "письменник – читач – письменник", а також здатність літератури формувати громадську думку, ставати об'єктом уваги багатьох людей.

Література:

1. Аристотель. Поетика. – К., 1967.
2. Бахтин М. Естетика словесного творчества. – М., 1976.
3. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М.Зубрицької. – Львів, 2002.
4. Боров Ю. Естетика. – М., 1988.
5. Потебня О.О. Естетика и поетика. – К., 1991.
6. Франко І. Із секретів поетичної творчості. – К., 1967.
7. Фролова К. П. Цікаве літературознавство. – К., 1991.
8. Гегель Г. В. Ф. Естетика. Т.1. – М., 1968.
9. Ткаченко А. Мистецтво слова. Вступ до літературознавства. – К., 1998.
10. Моклиця М. Основи літературознавства. – Тернопіль, 2002.

ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ У ЛІТЕРАТУРІ

- образ як художнє узагальнення
- образи-персонажі
- поетичні образи
- домисел і вимисел у структурі образу

Художній образ – це форма мислення в мистецтві, це художнє узагальнення, яке в конкретно-чуттєвій формі розкриває суть зображуваного. У лекції "Художня специфіка літератури" уже йшлося про те, що здатність до образотворення закладена в багатозначності слів, що слово (з його значеннями) – це вже образ. Наприклад, на позначення манери ходьби існує низка слів і виразів: шкандибати, тупетіти, дибати, шведняти, тягтися, тишатися, дріботіти, взяти ноги на плечі, дати тягу, накивати п'ятами, шлуганитися та ін. Цей синонімічний ряд виражає різні нюанси, але **узагальнене** слово тут – *ходить*. Так і в художній літературі письменник прагне до узагальнення, творить узагальнену модель з елементів буття.

М. Грушевський в "Історії української літератури" (т. 1) писав про те, що існує принцип відбору найбільш влучного (а значить такого, що найповніше характеризує якесь поняття) слова чи образу: "Це був конкурс образів-інвенцій (*вигадка, винахід* – П.Б.) чисто поетичних по своїм прикметам, з котрих виживали найбільш влучні, себто ті, які найбільш промовляли до почуття і фантазії слухачів... З них поволі відкидано все менш влучне, занадто складне, тонке й шгучне; пам'ять утомлялась масою синонімів і нюансів; зоставалось те, в чім форма найкраще, себто найпростіше і найзагальніше, відповідала змістові... Цей процес був разом великою школою поетичного мислення і поетичної творчості" (с.60-61).

Уявлення предмета чи явища – це і є його образ, інакше кажучи **модель**, у якій поєднується *абстрактне* і *конкретне*. Наприклад, глобус дає загальне уявлення про форму землі (абстрактна модель), та водночас глобус – це конкретний, наочний предмет. До абстрактних моделей належать графіки, формули, схеми; є і конкретні моделі (образу дійсності) – скульптура, картина, текст художнього твору, але їм властиве емоційна насиченість, смислова і художня наповненість.

Мистецтво слова спроможне абстрактні поняття передавати конкретно-чуттєвими образами, як це робить, наприклад, Шевченко в баладі "Причинна":

*Ще треті півні не співали,
Ніхто ніде не гомонів.*

Так постає в уяві конкретний образ передранкової пори. А ось так зображено ранок рядом слухових образів:

*Защебетав соловейко,
Пішла луна гаєм...
Пішов шелест по діброві,
Шепчуть густі лози...*

Загальне в літературі може виражатись через *одиничне*, випадкове. Образ Володьки Лободи у "Соборі" О.Гончара – це персонаж єдиний у своєму роді, але називає він типове явище – зневага до культури і традицій народу заради кар'єри, Шариков у М.Булгакова ("Собаке серце") – поширений тип невігласа, демагога, руйнівника культури й інтелігенції, людини бруталної, нахабної, але наділеної владою.

Художній образ – це єдність думки і почуття, *раціонального й емоційного*. Образ часто виникає в стані натхнення, на емоційній хвилі, за умови, коли щось вразило, схвилювало письменника, й емоційна реакція на це – перший імпульс, поштовх для створення образу. Водночас образ – це і результат пізнавального, мислительного процесу. Художній образ наділений властивістю і зберегти емоційний настрій, і оформити певну думку. Гармонійне поєднання думки і почуття – ознака високого мистецтва. Художній образ – це єдність *об'єктивного і суб'єктивного*. У ньому відтворено суттєві сторони дійсності, значний життєвий зміст. Разом з тим література не вимагає, щоб її образи сприймалися як реальність, бо художній образ – це дійсність, персоніфікована, нерероблена уявою, фантазією митця, це суб'єктивне відображення об'єктивної дійсності. Це означає, що художній образ несе в собі ще й самотність творчої індивідуальності – особливості його світовідчуття, інтелектуальні і психічні прикмети, життєвий досвід.

Образи є *пластичні і непластичні*. Пластичність у літературі (з грецьк.: *скульптурний*) – це рельєфність, виразність у відтворенні вигляду, жестів, рухів людини, в описах (інтер'єр, пейзаж, портрет). Завдяки цьому художній світ стає зримим,

ясним, виразним, може сприйматися як реальність. Наприклад, пейзаж на початку повісті "Микола Джеря" І. Нечуя-Левицького ("Широкою долиною між двома рядками розложистих гір тече по Васильківщині невеличка річка Растваиця...") творить мальовничу картину подільського краю, тут письменник наче малює словами. А фраза "Старий Джеря в одній сорочці стояв коло воріт, спершись на тин, і розмовляв з якимось чоловіком" живо відтворює зриму ситуацію з характерними деталями.

Непластичні образи – це сформульовані повчальні сентенції, дидактичні думки, політичні, філософські, релігійні ідеї, що набувають художньої форми. Насочний щодо цього початок поеми "Сон" Шевченка:

*У всякого своя доля
І свій світ широкий:
Той мурує, той руйнує,
Той неситим оком
За край світа зазирає –
Чи нема країни,
Щоб загарбать і з собою
Взять у домовину.
Той тузами обирає
Свата в його хаті,
А той нишком у куточку
Гострить ніж на брата...*

Філософські сентенції так висловлені в Біблії: «Для всього свій час, і час кожній справі під небесами: час родитись і час помирати, час садити і час виривати, час убивати і час гоїти рани...» і т. д. («Єкклезіаст»).

Образи-персонажі.

Провідне місце у літературі займають образи-персонажі. Джерелом для створення таких образів є конкретні люди: одна особа (прообраз), риси зовнішності і характеру багатьох людей. Прототипом Гані із повісті І. Нечуя-Левицького "Причепи" була Марія Морочковська з родини дядька, у якого майбутній письменник у дитинстві жив, навчаючись у Богуславі; Ганнусі з оповідання "Ганнуся" Панаса Мирного та Галі з його ж роману "Хіба режуть воли, як ясла повні?" – сусідська наймичка, яка привабила своєю красою та вдачею молодого паничка-канцеляриста; прототипи "Землі" Ольги Кобилянської жили в

селі Димка (Буковина), куди письменниця щоліта приїжджала на творчу працю та відпочинок, а повісті «Fata Morgana» М. Коцюбинського – у селі Вихвостів (Чернігівщина). Прототипом образу може бути і сам письменник зі своєю біографією ("Художник" Т. Шевченка, "Зів'яле листя" І. Франка, "Зачарована Десна" О. Довженка, «Гуси-лебеді летять» та "Щедрий вечір" М. Стельмаха, "Сад Гетсиманський", "Тигролови" І. Багряного, "Волинь" У. Самчука та ін.).

Проте і в першому, і в другому разі образ-персонаж – не копія конкретної людини, а художньо переосмислений її образ. Буває, що письменник ніколи не бачив людини, а тільки чув про неї, і це стало поштовхом для створення образу (образ Чіпки у романі "Хіба ревуть воли, як ясла повні?" Панаса Мирного виник з почутого про розбійника Гнидку). Образ-персонаж, що є цілковитим витвором уяви і фантазії письменника, має, однак, реальну, життєву основу, такий образ твориться способом "збирання" рис зовнішності і характеру літературного героя, які завдяки творчому таланту письменника набувають живої плоти. Таким є образ Яреми з "Гайдамаків" Т. Шевченка, Миколи Джері в І. Нечуя-Левицького, Івана Дідуха у "Камінному хресті" В. Стефаника, Івана Свічки у драмі І. Кочерги "Свіччине весілля" чи Мини Мазайла у п'єсі М. Куліша. Окреме місце займають образи-персонажі в історичних та біографічних творах (Залізник і Гонга у "Гайдамаках" Т. Шевченка, Брюховецький і Сомко у "Чорній раді" П. Куліша, Ярослав Мудрий у п'єсі І. Кочерги і романі "Диво" П. Загребельного, князі Володимир і Святослав у романах С. Складенка, Сагайдачний у романі "Людолови" З. Тулуб, Марко Вовчок у романі "Марія" О. Іваненко, Павло Грабовський у романі "Забілили сніги" М. Сиротюка та ін.), де в основу взято реальні факти з життя історичних осіб, але розкрито їх художньо, тобто за допомогою творчої уяви та фантазії письменника.

Образ-персонаж має свою структуру (модель), що складається з ряду смислових елементів:

- вчинки персонажа;
- портрет;
- мова;
- монологи (зокрема і внутрішні), участь у діалогах;
- ставлення до нього інших персонажів;
- висловлювання про нього.

Засобами *індивідуалізації образу* може бути характерно забарвлена мова, звички персонажа (переважно – особливі, дивні), його зовнішній вигляд, манери, певні здібності (наприклад, образи Миколи Джері, Сашка із "Зачарованої Десни", Платона Ангела з п'єси "Дикий Ангел" О. Коломійця та ін.)

Поетичні образи.

Крім образів-персонажів, у літературі є:

– **Образи-картини природи** (пейзажі):

Зеленим вогнем береза,

Як свічка, у полі горить.

Ні вітер, ні блискавок леза

Не можуть її погасить (Д. Павличко).

"Повилася дорога поміж чорних ріль та латок зеленої озимини, коліями зрізана. А обіч уздовж неї – стовпи вдалину. І вітер осінній так тоскно гуде вгорі в телефонних дротах" (А. Головка).

"Узлісся наче повите ніжним зеленим серпанком, де-не-де вже й верховіття дерев поволочене зеленою барвою. Озеро стоїть повне, в зелених берегах, яку рутвянім вінку" (Леся Українка).

– **Образи-речі** (описи):

Правда, на козакові шапка-бирка -

Зверху дірка,

Травою пошита,

Вігром підбита,

Куди віє, туди й провіває,

Козака молодого прохолоджає (дума "Козак Голота").

"Ну, та й ловкий же карбованчик: пербиночки рівнесенькі; царський портрет як живий та гладесенький; а орел з другого боку не потертий анітрішки, аж коле в пальці. І важкенький таки, нівроку йому. А замашний, мабуть, як обнять отак по ободочковій одним пальцем, а другим піддержати знизу та як махонуть угору, так десь і з очей сховається" (В. Винниченко).

"Темно-червона (троянда), окружена листками, що недбало звисали, горіла пурпурою. Розцвілася розкішно, упоювалася сама собою; принаджувала до себе і ждала неспокійно. Зараз коло неї, мов під охороною маленьких, трохи

потвердих, темно-зелених листків, тулилася блідо-рожева рожа, що тільки наполовину розцвілася (...) Крайні листки її були напосні темно-рожевою краскою, але середущі тільки якби почервонілися від рожевого подиху (...) Коло них стояла біла. Обтулена свіжими зеленими листками, вона тонула в собі, а проте чула, що живе... (О. Кобилянська).

– Образи-емоцій:

Тривога: "Я прислухаюсь. Найменший шелест або стук – і моє серце падає і завмирає. Мені здається, що зараз станеться щось незвичайне: проникне крізь вікно якась істота з великими чорними крилами, просунеться по хаті тінь або хтось раптом скрикне – й обірветься життя" (М. Коцюбинський).

Роздратування: "Мене втомили люди. Мені докучило бути заїздом, де вічно товчуться оті створіння, кричать, метушаться і сміять. Повідчиняти вікна! Провітриць оселю! Викинуть разом із сміттям і тих, що сміять. Нехай увійдуть у хату чистота й спокій" (М. Коцюбинський).

Захоплення: "Ах, як всього багато: неба, сонця, веселої зелені" (М. Коцюбинський).

Бадьорість: "Свіжими ранками я перший будив сонну ще воду криниці. Коли порожнє відро плескалось денцем об її груди, вона ухала спросоння у глибині й ліниво вливалась у нього. Потому тремтіла, сиза на сонці. Я пив її, свіжу, холодну, ще повну снів, і хлюпав нею собі в лице" (М. Коцюбинський).

Ранковий настрій:

Десь клюють та й райські птиці

Вино-зелено.

Розпрозорились озера!..

Тінь. Давно.

Косарі кують до сходу

Полум'я квіток!

Перса дівчини спросоння:

– Син... синок... (П. Тичина).

Смуток:

Сипле, стеле сад самотній

Сірий смуток – срібний сніг,

Сумно стогне сонний струмінь,

Серце слуха смертний сміх (В. Кобилянський)

Спогад:

Я Ваші очі пам'ятаю,

Як музику, як спів.

Зимовий вечір. Тиша. Ви. (П. Тичина)

– *Поетичні мікробрази:*

"І небо невмите, і заспані хвилі" (Т.Шевченко); "Осіnnий плач, осінний спів посеред літа золотого" (Леся Українка); "Слова – полова, але огонь в одежі слова – безсмертна, чудотворна фея, правдива іскра Прометєя" (І.Франко); "Коливалося флейгами там, де сонце зайшло" (П. Тичина), "З журбою радість обнялась" (О.Олесь), "Засміявся мак червоний" (Д.Загул), "Хмар осипаються крила, падають зграї безсило, укривають озера і тремтять від солодкої муки" (В. Сосюра), "Минають дні одноманітні, скрипучі, як тяжке ярмо" (М. Рильський).

До художніх образів можна застосувати і таку класифікацію, засновану на конкретно-чуттєвому сприйнятті дійсності:

1. Зоровий образ

Онде балочка весела,
В ній хорощі, красні села,
Там хати садками вкриті,
Срібним маревом повиті (Леся Українка)

2. Слуховий образ

День і ніч дощі холодні
Б'ють об вікна, цяпотять,
Ринви грають, шиби плачуть... (І.Франко)

3. Образ, що виник од відчуття *дотику*

Вечір. Дощ осінній.
Під ногами слизько (Д. Павличко)
Тюрма народів, **обручем сталевим**
Ти обціпила їх живі сугави
Й держиш... (І.Франко)

В соняшника були руки і ноги,
було тіло шорстке і зелене... (І.Драч)

4. Образ, створений на відчутті *смаку*

У дзеркалі води гогочуть хмари...
Занурююсь, ковтаю, розкошую,
Який же втішний і суворий смак! (І.Драч)
Гіркий мій хліб, тяжка моя печаль (І. Драч)

5. Образ, побудований на відчутті *запаху*

Бо так майбутнім дихає минуле,
немов суніця на губах гирчить... (І.Драч)
І пісня пахла бджолами із довбаного вулія,
древлянською пергою, ярим воском (І.Драч)

Особливу роль у творенні образу грають художній **домисел та вимисел**. **Домисел** – це здогад чи припущення, для якого немає достатніх підстав і яке не підтверджують конкретні факти. Однак без домислу не обійтися письменнику ні в образах-персонажах, ні в інших видах образів, оскільки домисел сприяє виразнішому змалюванню дійсності, яскравішому вирішенню творчого завдання. Наприклад, у "Слові о полку Ігоревім" сказано, що після втечі з половецького полону князь Ігор повернувся у Київ: "Ігор іде по Боричевім до святої Богородиці Пирогошої. Землі раді, города веселі". А в Київському літописі ця подія викладена так: "І йшов він пішки одинадцять день до города Дінця, а звілти рушив у свій Новгород, і обрадувалися всі". Правда літописця очевидна: Ігор – князь новгород-сіверський, тому й повертає у своє місто, а в Київ після нищівної поразки йому краще було б не показуватися. І все ж автор "Слова" повертає Ігоря саме в Київ – "матір городів руських", підсилюючи цим пафос твору. Подібне зустрічаємо і в думі "Іван Богун", де розповідається про осаду Вінниці, яку обороняв козацький полковник. На допомогу Богуну приходить Хмельницький, що й вирішує долю битви. Але, насправді, допомогли Богуну полковники Пушкар та Глух. Домисел у думі виник від всенародної популярності Хмельницького, і коли щось вирішувалось в історії, на думку народних творців, то тільки з участю гетьмана.

Художній **вимисел** – одна з граней образного пізнання дійсності. Спираючись на добре знання життя і власний досвід, письменник узагальнює явища дійсності і на цій основі творить нові, уже художні реалії, за допомогою яких глибоко і яскраво розкриває світ буття. Художній вимисел – це результат творчої уяви й фантазії письменника. Він не копіює дійсність, а художньо переосмислює її в образах, своїм твором говорить "не про те, що дійсно сталося, з про те, що може статися, отже, про можливе, яке впливає з імовірності або необхідності" (Аристотель). І Леся Українка писала, що "в літературі мають вартість портрети, а не фотографії". Історичний роман П.

Загребельного "Євпраксія" – суцільний вимисел (ім'я княгині лише згадується у літописі), проте твір дає реалістичну картину дійсності XII ст. Це стосується і романів "Первоміст", "Роксолана", в яких завдяки вимислу і домислу та своєрідному тлумаченню історичних фактів створено художню реальність.

Є в літературі і **"традиційні"** образи (літературні архетипи), до яких звертаються письменники різних народів, надаючи їм певного історичного та художнього колориту. Наприклад, образ Прометея в давньогрецькій міфології, в античній літературі (трилогія Есхіла, "Метаморфози" Овідія), у Т.Шевченка ("Кавказ", в А. Малишка ("Прометей"), у Лесі Українки ("В катакомбах"). До цього образу зверталися Вольтер, Гете, Байрон, Шеллі, Леонарді, Конопницька. Образ Діви Марії тільки в українській літературі зустрічається у Т.Шевченка (поема "Марія"), І.Франка ("Сікстинська мадонна"), Лесі Українки ("Прокляття Рахілі"), у поезії Є. Маланюка, П. Тичини, І. Драча та ін. Образ Дон Жуана має свою інтерпретацію у творах Тірсо де Моліна, Мольєра, Пушкіна, Лесі Українки, О. Толстого. Образ феноменально скупі людини створили Мольєр (Тартюф), Бальзак (Гобсек), Гоголь (Плюшкін). Карпенко-Карий (Пузир).

Ворогом художньої літератури є *стереотип* (часто вживаний образ), що веде до вторинності, втрати свіжості й оригінальності твору. У Т.Шевченка читаємо: "А онде під тинном опухла дигина – голоднеє мре", а у Федьковича: «Там онде блудить оплакана дигина без тата, мами, бідна сиротина». У Шевченка: "Думи мої, думи мої, лихо мені з вами! Нащо стали на папері сумними рядами?.. Квіти мої, діти!" У Федьковича: "Думи мої, діти мої, лихо мені з вами! Поклав би вас, як жовняре, пишними рядами.. Думи мої, діти мої, лихо мое, горе!". У Шевченка: "Сади рясно похились, тополі поволі. Стоять собі, мов сторожа, розмовляють з полем". Леся Українка: "Там хати садками вкриті... Коло сел стоять тополі, розмовляють з вітром в полі". У І.Франка: "В життю мене ти й знать не знаєш, ідеш по вулиці – минаєш, вклонюся – навіть не зирнеш". Д.Павличко: "Чого ти мною так гордуєш, чого ти слів моїх не чуєш, коли тобі вклонююсь я?"

Щоправда, у літературі є традиційні образи, почерпнуті здебільшого з фольклору: постійні епітети (кінь вороний, козак молоденький, чорний ворон, красна дівиця), символи (калина –

дичина, голуби – закохані, зозуля – смуток), художній паралелізм (весілля – битва, жнива – битва, зоря сходить – дичина виходить).

У художньому творі образи перебувають у взаємозв'язку і становлять певну *систему*. В епічних і драматичних творах – це стосунки персонажів, у ліричних – взаємозв'язок поетичних образів, художніх деталей. Високохудожні твори мають гармонійну систему образів, де немає нічого зайвого і випадкового. Система тримається на змісті твору і функціонує тісно від сюжету, композиції та творчого задуму письменника.

Література:

1. Бахтин М. М. *Естетика словесного творчества*. – М., 1989.
2. Дремов А. *Художественный образ*. – М., 1961.
3. Костенко А. З. *Діалектика художнього образу*. – К., 1986.
4. Храпченко М. Б. *Горизонты художественного образа*. – М., 1982.
5. Мелетинский Е. *О литературных архетипах*. – М., 1994.
6. Ткаченко А. *Мистецтво слова. Вступ до літературознавства*. – К., 1998.
7. Моклиця М. *Основи літературознавства*. – Тернопіль, 2002.
8. *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / За ред. М.Зубрицької. – Львів, 2002.
9. *Енциклопедія літературознавства: У 2 т.* / За ред. Ю.Коваліва– К., 2007.
10. Хализев В.Е. *Теория литературы*. Изд. 2-е. – М., 2000.
11. Франко І. *Із секретів поетичної творчості*. К., 1967.
12. Домбровський В. *Українська стилістика і ритміка. Українська поетика*. – Дрогобич, 2008.

ЗМІСТ І ФОРМА ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ

- Тема і мотив
- Пафос
- Фабула і сюжет
- Композиція

Художній твір – це результат емоційно-інтелектуальної діяльності письменника, своєрідна форма його духовного та розумового самовираження. Новоявлений текст – лише початок буття художнього твору. Як літературне явище твір збудеться лише тоді, як стане предметом художнього "споживання" (співтворчості), саме з того моменту, як між ним і читачем виникне діалог. Художній твір "оживає" тільки за наявності такого діалогу, тобто передбачає своє власне *відтворення* в уяві, у свідомості читача (рецепція). Два ключові питання охоплює рецепція художнього твору: *про що* цей твір? (зміст); *як* він написаний? (форма)

Поняття "зміст літературного твору" включає в себе ряд категорій.

Тема (з грецьк.: *те, що в основі*) – це коло життєвих явищ або якась сторона життя, обрана письменником для зображення з метою певних узагальнень, розкриття якихось закономірностей дійсності. Теми є *соціальні* ("Микола Джеря" І. Нечуя-Левицького, "Собор" Олесея Гончара, "Сад Гетсиманський" І. Багряного), *побутові* ("Конотопська відьма" Г. Квітки-Основ'яненка, "Зачарована Десна" О. Довженка), *історичні* ("Чорна рада" П. Куліша, "Ярослав Мудрий" І. Кочерги), *соціально-психологічні* ("Intermezzo" М. Коцюбинського, "Новина" В. Стефаника), *психологічні* ("Цвіт яблуні" М. Коцюбинського).

Теми в літературі історично зумовлені, їхня поява і художнє вираження пов'язані із життям суспільства, з інтересами і людей, і самого письменника, який ставить перед собою творче завдання. Так, тематичний зміст "Слова о полку Ігоревім" сформувався під впливом історичних подій і суспільно-політичної ситуації у Київській Русі в кінці XII ст. "Енеїда" І. Котляревського – це відгук на зруйнування Січі і винищення козацтва, на ліквідацію залишків державності

України російським царизмом у XVIII ст., хоч тема твору завуальована, захована за сюжет Вергілія. Історично зумовлена повість М. Коцюбинського "Fata morgana", в якій показано селянські настрої на межі XIX і XX ст., коли проблема землі порізному осмислювалася і сприймалася в українському селі. Після другої світової війни Олесь Гончар роздумує про майбутнє людства у "Прапорносцях", "Тронці", "Людині і зброї", "Твоїй зорі". Проблеми національної деградації сучасників хвилюють Ліну Костенко, В. Стуса, М. Руденка, С. Гуцала, П. Загребельного, Ю. Мушкетика, Оксани Забужко, С. Процюка.

Якщо тема співзвучна часові (навіть коли це історична тематика), твір знаходить відгук у читача, має громадський резонанс -- значить вона *актуальна*, тобто володіє силою впливу на людей. Нині актуальними є твори "Сад Гетсиманський" І. Багряного, "Жовтий князь" В. Барки, "Орда" і "Журавлиний крик" Р. Іваничука, "Мина Мазайло" М. Куліша, «Брат на брата» Ю. Мушкетика, поезія Ліни Костенко, В. Симоненка, В. Стуса, М. Воробйова, В. Герасим'юка, І. Римураука, І. Андрусяка, П. П'єрника та ін. І хоч ці твори написані в різний час, однак їхня актуальність зумовлена головною темою дня -- відродження духовності України, побудова суверенної держави; у них -- суворі уроки минулого, засудження тоталітарної системи з її репресіями, голодоморами, зневажливим ставленням до людини.

У художньому творі виділяють *центральну тему*, тобто найсуттєвіше, адже є побічні і другорядні теми, зачеплені письменником або принагідно, або з метою глибшого розкриття суті зображених явищ чи подій. Центральна тема роману Ліни Костенко "Маруся Чурай" -- доля полтавської дівчини-піснярки на тлі буремних подій визвольної війни українського народу. Звучить тут тема героїзму у боротьбі з поневолювачами, тема історичної пам'яті, тема пов'язаності творчого таланту з історією народу. Це доповнює, розширює тематичний діапазон роману.

У літературознавстві побутує таке поняття, як *"традиційні теми"*. Це такі теми, що є однаково важливими в будь-яку історичну епоху: тема життя і смерті, боротьби добра і зла, тема людської долі, тема кохання, взаємозв'язок поколінь та ін. В усі часи такі теми розроблялися в літературі, але в кожному епоху вони наповнювалися відповідним історичним змістом.

Мотив – найпростіша розповідна (епічна) одиниця. О.М. Веселовський зазначав: "Під мотивом я розумію формулу, яка відповідала на перших порах на питання, які природа всюди ставила перед людиною, або закріплювала особливо яскраві, найбільш важливі чи повторювані враження дійсності". Наприклад, мотив затемнення сонця включав у себе припущення, що хтось його краде. У сучасному літературознавстві поняття "мотив" здебільшого застосовують до ліричних творів (весняний чи осінній мотив, мотив кохання, самотності, смутку та ін.).

Приклад:

*Цвітуть на білому хати.
У грудях грудня – зими, зими.
Димів сукйовджені хвости,
І дух овечий та козиний...
Цвітуть обмерзлі криниці
Холодним квітом мармуровим.
Дитя заснуло на руці,
Як слово на долоні мови...*

(М. Вінграновський)

З цього вірша видно, що лірична тема (мотив) має свою специфіку і форму вираження. Зимовий мотив, що реалізується у мальовничому сільському пейзажі, несе ідею спокою, врівноваженості, перепочинку, але концентрується на думці про творче інтермецо – на паузі у словесному творінні, коли нагромаджуються нові поетичні сили.

У лекціях з естетики Гегель позначив словом "**пафос**" (з грецьк.: *сильне, пристрасне почуття*) високе піднесення митця, зумовлене осягненням суті зображуваного життя. Виділяють *героїчний* пафос ("Слово о полку Ігоревім", «Гамалія» Т.Шевченка, "Захар Беркут" І.Франка, "Тигролови" І.Багряного); *трагічний* пафос ("Катерина" Т.Шевченка, "Страчене життя" А.Тесленка, "Новина" В.Стефаніка); *комічний* пафос (сатиричний та гумористичний) – "Сон" Т.Шевченка, "Хазяїн" І.Карпенка-Карого, "Аристократ із Валнярки" О.Чорногуза, гуморески С.Руданського, Остапа Вишні, П.Глазового); пафос *сентиментальності* (повісті Г. Квітки-Основ'яненка), *романтичний* ("Лісова пісня" Лесі Українки, "Тіні забутих предків" М. Коцюбинського, «Зачарована Десна» О.Довженка).

До літературознавчих категорій, які характеризують водночас зміст і форму літературного твору, належить **фабула** та **сюжет**.

Фабула (лат. *fabula* – сказання, байка) – виклад подій у причиново-наслідковій і хронологічній послідовності. У невеликих епічних чи ліро-епічних творах (новела, оповідання, байка) – одна фабула, яка не відзначається складним сплетінням подій. У великих епічних творах може бути використано декілька фабул – для розгортання значної кількості подій. Наприклад, фабула оповідання "Пархімове снідання" Г. Квітки-Основ'яненка відображає "вередування" дружини Пархіма, його спробу наслідувати її "хитру" поведінку і зводиться до прислів'я: "Бачили очі, що купували, – те і їжте!" А фабулу повісті "Конотопська відьма" того ж письменника можна означати так: в одному селі довго не було дощу, тож місцева влада в особі сотника Забрюхи, ідучи за хибною намовою, спробувала виявити відьму, котра таке "поробила", але сотник опікся, вдавшись до абсурдних дій. У «Кайдашевії сім'ї» І. Нечуя-Левицького дві фабули (одруження Карпа та стосунки Мотрі й Кайдашихи, які закінчилися розподілом хати; одруження Лавріна й "опрацювання" Кайдашихою нової жертви, що призвело до втечі Мелашки у Київ). Обидві фабули, завершившись, породжують третю: побутові сварки двох родин – Карпа і Лавріна.

Сюжет (франц. *sujet* – предмет, тема) – зображення подій в інтерпретації автора. Ці події складаються здебільшого із вчинків персонажів. Сюжет не ідентичний змісту твору, оскільки зміст охоплює всю сутність зображеного, а сюжет – лише один із чинників формування змісту.

Дії персонажів – це не тільки вчинки, а й прояв емоцій, думок, намірів людини, виражених у її мові, жестах міміці. У сюжеті є два основні типи дій: *зовнішня* (події, вчинки, перипетії – несподівані, різкі повороти в долі персонажів) і *внутрішня* (піднесення і спад емоцій персонажів, осмислення фактів, інтелектуальні прозріння, позбавлення ілюзій та ін.). Подієва (зовнішня) сторона сюжету характерна для літописів, "Енеїди" І.Котляревського, "Повії" Панаса Мирного та ін., а внутрішня – для психологічних новел М.Коцюбинського і В. Стефаника, творів Вал. Шевчука, Григора Тютюнника, Марії Матіос.

В основу сюжету, як правило, покладені життєві ситуації, події, факти. Це може бути розповідь, побудована на справжніх фактах і подіях ("Земля" О. Кобилянської). Сюжет може бути вигаданим від початку до кінця, але ця розповідь правдоподібна (таке могло статися), і вона переконливо ілюструє людське життя, бо спирається на нього. Навіть в сюжеті фантастичних творів в основі є певні життєві факти і події, але змонтовані в незвичну, неймовірну комбінацію. У будь-якому сюжеті є художній домисел. Іноді письменника, відповідно до його задуму, цікавить не те, як відбулася подія, а як вона могла відбутися. Існують і "мандрівні" сюжети, тобто запозичені, хоч вони можуть служити для вираження суто авторських задумів. Для прикладу: біблійний сюжет про Каїна та Авеля використовували Байрон ("Каїн"), І. Франко ("Смерть Каїна"), генетично він пов'язаний із "Сказанням про Бориса і Гліба", "Землею" О. Кобилянської). Сюжет пісні "Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці" осмислено у літературних творах: "Чарівниці" Л.Боровиковського, "Розмай" С.Руданського, "Ой не ходи, Грицю" М.Старицького, "Маруся Чурай" І.Бораківського, "Чураївна" В. Самійленка, "Маруся – малоросійська Сапфо" С. Шаховського, "У неділю рано зілля копала" О. Кобилянської, "Маруся Чурай" Ліни Костенко.

До основних елементів сюжету належать:

– **експозиція** (лат. *expositio* – *виклад, пояснення*) – та частина сюжету, в якій розкривається місце, час, обставини і середовище, де відбувається дія, а також називаються персонажі наступних подій (наприклад, у "Марусі" Г.Квітки-Основ'яненка, "Миколі Джері" І. Нечуя-Левицького, "Сад Гетсиманський" І. Багряного, «Калинова сопілка» Оксани Забужко).

– **зав'язка** – виникнення конфлікту, перше безпосереднє зіткнення протидіючих сил, яке зумовлює розвиток усіх наступних подій у творі (наприклад, "Жовтий князь" В. Барки);

– **розвиток дії** – стосунки персонажів, їхні вчинки, зіткнення, симпатії й антипатії, перипетії, виявлення життєвих протиріч (наприклад, новела "Новина" В. Стефаника, "Тіні забутих предків" М. Коцюбинського);

– **кульмінація** (лат. *culmen* – *вершина*) – вирішальне, найгостріше зіткнення сил, які ведуть боротьбу; момент найбільшого напруження у розвиткові змальованих у творі

подій (наприклад, "Лісова пісня" Лесі Українки, «Солодка Даруся» Марії Матіос);

– *розв'язка* – зображення наслідків, до яких привело розв'язання покладених в основу твору конфліктів (наприклад, "Гаймичка" Т.Шевченка, "Захар Беркут" І. Франка, "Федько-халамидник" В. Винниченка).

У сюжет можуть входити і такі елементи: *передісторія* (подія чи зображення минулого в біографії персонажів – наприклад, історія села Пісок, нещасливе одруження Мотрі в романі Панаса Мирного "Хіба ревуть воли, як ясла повні?"; *епілог* – розповідь про те, як склалася подальша доля літературних героїв ("Маруся" Г. Квітки-Основ'яненка); *пролог* – винесення на початок твору якоїсь події, що проливає світло на подальший сюжет (наприклад, "Правда і кривда" М. Стельмаха).

Залежно від творчого задуму письменник по-різному буде сюжет твору. Ще Аристотель виділяв два типи сюжетів: "епізодичні фабули", які складаються з розрізнених між собою подій, і фабули, засновані на цілісній дії. У першому випадку події перебувають у часових зв'язках, у другому – події викладаються в *причинно-наслідковому* зв'язку (А: Король помер, і королева померла; Б: Король помер, і королева померла від горя). Отже сюжети є *хронікальні* і *концентричні* (звичайно, в "чистому" вигляді вони не існують). Приклад першого – "Любов до ближнього", другого – "Страчене життя" А. Тесленка. В епічних творах малої форми переважають концентричні сюжети з єдиним вузлом подій (одна сюжетна лінія). У великих творах, де є хронікальне й концентричне начала, може бути декілька *сюжетних ліній*, тобто подієвих вузлів ("Гайдамаки" Т.Шевченка, "Кайдашева сім'я" І.Нечуя-Левицького, "Диво" П. Загребельного та ін.).

Є різні способи побудови сюжету:

А) *хронологічні переставляння подій* (розділ "Польова царівна" у романі "Хіба ревуть воли, як ясла повні?" Панаса Мирного, перенесення розв'язки на початок твору у новелі "Новина" Стефаніка, часові зміщення у "Слові о полку Ігоревім"). Мотивується це найчастіше тим, що письменник хоче або заінтригувати читача, або глибше розкрити певні події, підкреслити якусь думку (наприклад, епізод коли герой помирає, сусідує з епізодом народження дитини – думка про нероздільність життя і смерті);

Б) *прийом замовчування* – іноді письменник якийсь час тримає читача у невіданні про суть зображених подій і відкриває її лише у фіналі твору (так будуються детективи, пригодницькі твори). Такий прийом досить ефективний, бо тримає читача в напрузі;

В) *насиченість перипетіями* – несподівані сюжетні повороти, роль випадку у розгортанні подій, загострення сюжету тощо (історичні романи В.Малика «Посол урус-шайтана», «Фірман султана», «Шовковий шнурок»);

Г) *інтригуючі паузи* – є у тих творах, де кілька сюжетних ліній: в кульмінаційний момент розповіді автор зупиняється і переключається на іншу сюжетну лінію, і там діє аналогічно, повертаючись до попередньої («Диво» П.Загребельного);

Д) *монтаж епізодів*, між якими існують емоційно-сміслові зв'язки, котрі допомагають розкрити образ, виразити думку (наприклад, у п'єсі "Хазяїн" Карпенка-Карого). Це можна сказати і про романи у новелах ("Вершники" Яновського, "Тронка" Гончара).

Сюжет у художньому творі історично, соціально та індивідуально зумовлений. Письменницька фантазія здатна ширяти в трьох часових сферах – минулому, сучасному і майбутньому, komponуючи матеріал у творі. Але завжди це буде розмова про сучасне.

Основа сюжету – зображений у творі *конфлікт*, тобто життєві протиріччя, їх зіткнення. Конфлікти є *соціальні* ("Борислав сміється" І.Франка, "97" М. Куліша), *побутові* ("Кайдашева сім'я" І.Нечужа-Левицького), *психологічні* («Я (Романтика)» М.Хвильового). Конфлікт твору окреслюється у зав'язці і реалізується в подальших компонентах сюжету. Конфлікт рухає сюжет. Не завжди конфлікт вичерпується (вирішується) у творі, найчастіше події відбуваються на тлі загального конфліктного протистояння (чи знято конфліктну напругу у повісті "Земля" Кобилянської чи в романі Ліни Костенко "Маруся Чурай"?). Виявлення конфлікту його розвиток продиктовані письменнику логікою життя, логікою людських характерів. Відступ від цього мотивується позицією автора; наприклад, розв'язання конфлікту у "Наталці Полтавці" Котляревського чи "Микола Джеря" І.Нечужа-Левицького – як бажаний результат.

Композиція (лат. *compositio* – *складати*, *поєднувати*, *оформляти*) – побудова літературного твору, розміщення і співвідношення його компонентів. Композиція включає в себе:

– *сюжет*;

– *позасюжетні елементи* (авторські *відступи* – ліричні, історичні, філософські та ін.; *описи* – портрет, пейзаж, інгер'єр).

"У справжньому творі – вірші, драмі, картині, пісні, симфонії, – писав Л. Толстой, – не можна вийняти жодного віршового рядка, жодного такту, жодної сцени, жодної фігури зі свого місця і поставити на інше, не порушивши значення всього твору, точнісінько так, як не можна не порушити життя органічної істоти, коли вийняти один орган із свого місця і вставити в інше".

Композиція твору залежить:

1) від теми та пафосу твору;

2) від художнього задуму письменника;

3) від родово-жанрових особливостей твору: у *ліриці* найпростіші компоненти об'єднуються в систему образів, у *драмі* – в акти, сцени, картини, дії, а в *епосі* – в епізоди, розділи, частини, книги, сцени, діалогії, трилогії. Композиційно багатоплановими є великі епічні твори ("Хіба ревуть воли, як ясла повні?", «Місто» В.Підмогильного, "Волинь" У. Самчука).

Композиція ліричного твору має свою особливість. Тут відсутній сюжет, а думка, настрої, враження передаються за допомогою експресивно-емоційних образів, що об'єднуються, відповідно до задуму автора, в певну *систему поетичних образів*. Наприклад, у поезії "Давня весна" Лесі Українка змальовує картини весни ("була весна, весела, щедра, мила", "все ожило, усе загомоніло", "зелений шум", "співало все"), які контрастують з настроєм ліричного героя ("А я лежала хвора й самотна"). Далі йде роздум: "Мене забула радісна весна". За цим – несподівана радість: "У вікно до мене заглянули від яблуні гілки", вігер "весняну волю заспівав". А в підсумку сумовитий висновок про *плинність життя*, *неповторність* того, що минуло, *безповоротність* молодості, здоров'я: "Весни такої не було й не буде, як та була, що за вікном цвіла".

Образи у вірші перебувають у взаємозв'язку, один пояснює, доповнює інший, у цій пов'язаності є свій рух, своя динаміка, яка цементується думкою, пафосом.

У мистецтві дійсність постає в *просторово-часових координатах*. Живопис і скульптура відтворюють її в статичі, висуваючи на перший план просторові обриси і пропорції. Художня література відтворює життя в *часі*, тобто зображувані події, предмети, явища відтворюються один за одним. Письменнику підвладно "зупинити мить", зобразити миттєві події в уповільненому темпі і, навпаки, "стиснути" ряд подій, що відбувалися протягом тривалого часу, в коротку розповідь (наприклад, "уповільнене" зображення обіду в оповіданні Григора Тютюнника "У Кравчини обідають"; спресованість часу – в перших фразах його сповідання "Бовкун": "Сімдесят років прожив Свирид Хорошун і ні разу в житті не стояв на базарі в ряду, щоб уторгувати свіжу копійку. Купувати доводилось; у неп – коня, у війну – сіль, сірники та саморобне мило, по війні пуд жита якось купив грядку засіяти").

Протяжність часу фіксується певними реаліями, що послідовно розміщені в часі:

То дощ, то сніг, то знову дощ,

І листя лопотіло,

Побурівіла нехворощ,

Вода на зиму сіла

(М. Вінграновський)

В освоєнні *просторових параметрів* дійсності література поступається іншим видам мистецтва, оскільки письменник змушений відтворити те, що вмить відкрилося зору, повільно, послідовно (наприклад, пейзаж, портрет). Зате література переважає інші види мистецтва в тому, що може з необмеженою швидкістю уявно переноситися з одного місця в інше, переходити від одної картини до іншої:

Страшний калейдоскоп: в цю мить десь хтось загинув.

В цю мить. В цю саму мить. У кожну із хвилин.

Розбився корабель. Горять Галатагоси,

І сходить над Дніпром гірка зоря-полин.

Десь вибух. Десь вулкан. Руйновище. Загида...

(Ліна Костенко)

Онде балочка весела,

В ній хороші красні села...

Коло сел стоять тополі...

Хвилюють лани золоті...

Бори величезні, густі...

*Он ярочки зелененькі...
Річка плине, берег рвучи,
Далі, далі погід кручі...
(Леся Українка)*

Умовна художня одиниця, що позначає часово-просторове зображення дійсності, називається *хронотопом*

Література:

1. *Бернадська Н.І. Композиція літературного твору.* – К., 1992.
2. *Веселовский А. Историческая поэтика.* – М., 1989.
3. *Бахтин М. Эстетика словесного творчества.* – М., 1986.
4. *Вступ до літературознавства. Хрестоматія.* – К., 1995.
5. *Ритм, пространство и время в литературе и искусстве.* – Л., 1974.
6. *Семенчук І.Р. Мистецтво композиції і характер.* – К., 1974.
7. *Ткаченко А. Мистецтво слова. Вступ до літературознавства.* – К., 1998.
8. *Моклиця М. Основи літературознавства.* – Тернопіль, 2002.
9. *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М.Зубрицької.* – Львів, 2002
10. *Енциклопедія літературознавства: У 2 т. / За ред. Ю.Коваліва* – К., 2007.
11. *Хализев В.Е. Теория литературы. Изд. 2-е.* – М., 2000.

ЛІТЕРАТУРНІ РОДИ І ЖАНРИ

- Поняття про епос, лірику і драму
- Епічні жанри
- Ліричні жанри
- Драматичні жанри
- Жанрова система

Три роди словесної творчості – *епос, лірика, драма* – виникли із синкретичного обрядового мистецтва давнини.

Епос – один з основних родів літератури, для якого характерні масштабність художнього відтворення дійсності, сюжетність, розповідність, наявність характерів-персонажів, у вчинках яких розкривається динаміка зображуваного.

Епос поєднує в собі віршову і прозову оповідь. Ранній епос – віршовий, який здебільшого відображав подвиги легендарних героїв, їхні незвичайні мандри, змальовував екзотику відкритих земель. Кожен народ має свій епос: греки – "Іліаду" й "Одіссею" Гомера, римляни – "Енеїду" Вергілія, німці – "Пісню про Нібелунгів", фінни – "Калевату", естонці – «Калевіпоег» грузини – "Витязя з тигрової шкури", українці – биліни, думи, "Слово о полку Ігоревім".

З удосконаленням художньої творчості з'явився прозовий епос – казка, притча, легенда, оповідання, повість, роман.

Лірика – рід художньої літератури, який виражає внутрішнє життя людини (переживання, враження, емоції, роздуми), є суб'єктивним відображенням почуттів ліричного "я"; лірика не має сюжетності, оповідального начала та образів-персонажів. Від епосу лірика відрізняється способом відображення дійсності. Приклад: Він і Вона зупиняються перед клумбою з чорнобривцями; Він розказує, що їх посадила мати, ціле літо доглядала, виполювала бур'ян, через те квіти такі гарні, з них вийде чудовий букет; Вона сказала: "Так сонно пахнуть тихі чорнобривці!"; Він – епік, Вона – лірик. Лірика більше пов'язана із вираженням, епос – із зображенням.

Ліричне "я" – це безпосередньо виражена особистість автора, *ліричний герой*. Звичайно, біографія поета не тотожна ліричному герою, тому не слід відносити певні думки й емоції на карб автора. Поет прагне піднятися над буденністю, виразити

власне світовідчуття, зробити художні узагальнення дійсності, а це не в усьому співпадає ні з його зовнішньою (подієвою), ні з внутрішньою біографією (наприклад, ліричний герой "Зів'ялого листя" І. Франка, поезій Лесі Українки, В. Симоненка, В. Стуса).

Драма (з грецьк.: *дія*) – рід художньої літератури, в якому явища життя і характери героїв розкриваються не через авторську розповідь, а через вчинки і висловлювання дійових осіб, і сам твір призначений для сценічного втілення. За Аристотелем, драма є "наслідування дії (...) дією, а не розповіддю". Особливістю драми є те, що в її структурі, на відміну від ліричних та епічних творів, особа автора не передбачена і може проявлятися в авторській позиції та в авторських ремарках. Ще одна особливість драми полягає в тому, що вона під час сценічної реалізації може *інтерпретуватися* режисером та акторами.

Епічні жанри.

Жанр (франц.: **рід, вид**) – це видова форма літературного твору.

До літературних епічних жанрів належать: роман, повість, оповідання, притча, апокриф, новела, нарис (є ще й фольклорні – міф, казка, епопея, героїчна поема, сказання, легенда).

Роман – складний за побудовою і великий за обсягом епічний прозовий (віршовий) твір, у якому широко охоплено життєві події певної епохи та багатогранно змальовано персонажі, кількість яких часто значна.

За змістом розрізняють романи – історичні, соціально-побутові, родинно-побутові, філософські, пригодницькі, науково-фантастичні, психологічні тощо. Кілька романів одного автора, пов'язані однією темою і персонажами, об'єднуються в *дилогію, трилогію, тетралогію, цикл* романів («Лебедина зграя» та «Зелені Млини» В. Земляка, "Три листки за вікном" Вал. Шевчука, "Посол урус-шайтана", "Фірман султана", "Чорний вершник", "Шовковий шнурок" В. Малика, цикл романів П. Загребельного про Київську Русь: "Диво", "Первоміст", "Євпраксія", "Смерть у Києві").

Зароджується роман в античні часи, а в епоху Середньовіччя формується самобутній рицарський роман. У XII-XIII ст. романом у Європі називали будь-який розповідний твір, написаний однією з *романських мов* (французькою,

іспанською, португальською, італійською). В епоху Відродження з'являється авантюрний роман, зароджується реалістичний. В українській літературі роман утвердився відносно пізно – у ХІХ ст. ("Чорна рада" П. Куліша, «Люборацькі» А. Свидницького). Нині роман – один з найрозвинутіших жанрів у нашій літературі, який дав і такі новаторські форми, як роман у новелах "Вершники" Ю. Яновського, "Тронка" О. Гончара, роман у віршах ("Маруся Чурай" Ліни Костенко), роман-хроніка («Волинь» У.Самчука).

Повість – розповідний художній твір з нерозгалуженим сюжетом, невеликою кількістю персонажів, з охопленням незначної кількості подій.

У давнину повістю називали будь-який розповідний твір ("Повість минулих літ"), "Слово о полку Ігоревім" починається так: "Не ліпо ли ны бяшет, братия, начяти старыми словесы трудных *повестей* о полку Игореві..."). Жанр повісті в українській літературі став популярним ще в першій пол. ХІХ ст. (повісті Г.Квітки-Основ'яненка, Т.Шевченка, Марка Вовчка, І.Нечуча-Левицького) й активно розвивається тепер. За тематикою повісті, як і романи, досить різноманітні.

Оповідання – невеликий за обсягом розповідний твір здебільшого про одну або декілька подій у житті людини чи кількох людей. Розмаїте за тематикою, оповідання здавна відоме в українській літературі: історичні оповідання в літописах (літопис – не жанр, а синкретичне поєднання "сказань", оповідань, повідомлень), сатирично-гумористичні віршові оповідання ХVІІІ ст., оповідання Г.Квітки-Основ'яненка, Марка Вовчка, М.Коцюбинського, В. Винниченка, Б. Грінченка, С. Васильченка, Г.Косинки, В.Підмогильного, М.Хвильового, Григора Тютюнника, Є.Гуцала, В.Шевчука, В.Діброви, В.Даниленка, Марії Матіос, Любові Пономаренко, Галини Пагутяк.

Притча – повчальне алегоричне оповідання про людське життя з яскраво вираженою мораллю. Г. Сковорода ототожнював її з байкою ("басня и притча есть то же"), але в його творчому доробку є і байки, і притчі ("Благодарний Еродій", "Убогий жайворонок"). Чимало притч містять Біблія, давньокиївські збірники ("Златоуст", "Пчела"), використовувались вони і в ораторсько-проповідницькій прозі. Жанрові особливості притч використовуються і сучасними

письменниками (роман-пригоча «Дім на горі» В.Шевчука, повість-пригоча «Салдацький портрет» Г.Квітки-Оснoв'яненка).

Апокриф – оповідання легендарного характеру про осіб і події з біблійної історії, не визнані церквою і не внесені у канонічний текст Святого Письма. Найпоширеніші в Україні апокрифи про Богородицю ("Ходіння Богородиці по муках"), про Адама та Єву, про створіння світу, про християнських святих.

Новела – невеликий епічний твір з гострим сюжетом і несподіваною розв'язкою; характерні риси – лаконічне письмо, психологізм. Зародження жанру відносять до епохи Відродження, коли розповідний твір про якісь нові події називали новелою. В українській літературі до жанру новели зверталися М.Коцюбинський, В.Стефаник, М.Хвилювий, С.Плужник, Г.Косинка, Б.Антоненко-Давидович, О. Гончар, Ю.Яновський, Є.Гуцало, Григорій Тютюнник, В.Медвідь, Євгенія Кононенко, Галина Пагутяк.

Нарис – оповідний художньо-публіцистичний твір, у якому автор показує підмічені ним у житті *дійсні* факти, події і людей. К. Паустовський висловився про нарис так: "Факт, поданий літературно, без непотрібних деталей, зі згупенням кількох характерних рис, освітлений слабким світлом вимислу, виявляє сутність речей у стократ яскравіше і доступніше, ніж правдивий і до подробиць точний протокол". До нарисових форм відносяться *памфлет, фейлетон, мемуари*. Є нариси наукові і літературно-критичні.

Епічні мініатюри – образок ("Відьма", "Він іде" М. Коцюбинського, *етюд* ("Лялечка" М. Коцюбинського), акварель ("На камені" М.Коцюбинського), *замальовка* (подорожні враження, відгуки про якісь події тощо).

Ліричні жанри.

Пісня – невеликий ліричний твір, що виконується словом. Різновид – *романс* (сольна лірична пісня про кохання). Існують пісні літературного походження ("Думи мої", "Реве та стогне Дніпр широкий" Т. Шевченка, "Повій, вітре на Вкраїну" С. Руданського, "Виклик" М. Старицького, "Київський вальс" А. Малишка, "Два кольори" Д. Павличка та ін.).

Ода – похвальний ліричний вірш, присвячений видатним особам чи важливим подіям і написаний в урочисто-

патетичному тоні (оди Горація, Ронсара, М.Ломоносова, Ф.Прокоповича, І.Котляревського). Різновид – *панегірик* (хвалебна пісня).

Елегія (з грецьк.: *скарга*) – вірш, у якому виражені настрої смутку, журби, задуми (Овідій, В. Жуковський, В. Забіла, П. Тичина, В.Симоненко, М.Вінграновський, Ліна Костенко, Мар'яна Кіяновська).

Епіталама – (з грецьк.: *весільний обряд*) – гіменей, весільна лірична пісня на честь молодих.

Епістола (з грецьк.: *лист*) – віршований ліричний твір у формі листа, в якому автор викладає свої міркування з певних питань (може бути імітація епістоли – «Лист до калини» І.Драча).

Епітафія – вірш, призначений для напису на надгробному пам'ятнику.

Епіграма – короткий злободенний сатиричний вірш, спрямований проти якоїсь особи чи негативного суспільного явища.

Пастораль (з грецьк.: *пастуший*) – ліричний твір, у якому ідеалізовано зображене сільське життя на лоні природи, романтичне кохання пастухів і пастушок.

Медитація – філософський вірш на "вічні" теми (добро і зло, життя і смерть, мить і вічність і т.д.

Псалма – пісня релігійного змісту (духовна лірика). Збірник псалм – псалтир.

Пейзажний вірш – твір, у якому зображено картини природи.

Драматичні жанри.

Драма – твір, в основу якого покладено гострий життєвий конфлікт, що зумовлює напруженість дії, відображає складні переживання персонажів. Різновиди драми: *історична* ("Сава Чалий" І.Карпенка-Карого, "Ярослав Мудрий", "Свічине весілля" І. Кочерги), *соціально-побутова* ("Наталка Полтавка" І. Котляревського, "Глитай, або Павук" М. Кропивницького, «Мина Мазайло» М.Куліша), *родинно-побутова* ("Украдене щастя" І. Франка), *психологічна* ("Гріх" В.Винниченка); *мелодрама* – підкреслено емоційний твір з гострим сюжетом і чітким поділом на добродійних і лиходійних персонажів ("Ой не ходи, Грицю" М. Старицького, "Дай серцю волю"

М. Кропивницького); *шкільна драма* ("Володимир" Ф. Прокоповича, "Воскресіння мертвих" Г. Кониського).

Трагедія – драматичний твір, в основу якого покладено дуже гострий, непримиренний конфлікт, який приводить до трагічної розв'язки – герой, вступаючи в боротьбу, гине фізично або духовно. "Батьком трагедії" в античні часи називали Есхіла. Визначні трагіки античності – Софокл та Еврипід. Їхні традиції продовжили Шекспір (трагедії «Гамлет», "Ромео і Джульєтта", "Король Лір", "Отелло"), Корнель ("Сід", «Гораций»), Шіллер ("Розбійники"), Гете ("Фауст"), в українській літературі – І.Карпенко-Карий («Сава Чалий»), М.Старицький ("Оборона Буші"), М.Куліш ("Патетична соната").

Комедія – драматичний твір, у якому сатиричними та гумористичними засобами змальовано смішне в житті, висміюються потворні суспільні і побутові явища, негативні риси характеру людей (комедії Аристофана, Мольєра, М.Гоголя, О. Островського, Г. Квітки-Основ'яненка, І. Карпенка-Карого, М. Куліша, О. Коломійця). Різновиди в українській драматургії – *інтермедія, вертепна драма*.

Поєднання комічного і трагічного даю в літературі *трагікомедію* ("Володимир" Ф. Прокоповича, "Мартин Боруля" І. Карпенка-Карого, "Народний Малахій" М. Куліша).

До ліро-епічних жанрів відносяться: *поема, балада, а драматична поема* поєднує в собі прикмети всіх трьох літературних родів (драматичні поеми Лесі Українки).

Жанрова система.

За певної історичної епохи формується жанрова система, що являє собою сукупність різноманітних жанрів (епічних, ліричних, драматичних), які функціонують у межах цієї епохи, зумовлюються нею і мають між собою розвинуті зв'язки. Своя система жанрів була в античності, в Середні віки, є вона і в сучасній літературі. Система жанрів перебуває в постійному русі і розвитку: одні жанри історично і художньо вичернюються і поступаються іншим, деякі зазнають трансформації, а синкретичні (наприклад, літописи) розпадаються на декілька.

Літературні жанри – інтернаціональне явище, але в кожній літературі вони набувають національної специфіки. Світова хронографічна традиція давніх часів на Русі знайшла вираження у синкретичному жанрі літописання, у якому водночас існували

зародки таких епічних жанрів, як оповідання, повість, новела. Публіцистичні жанри (послання, памфлет, інвектива) функціонували як одне ціле в українській полемічній прозі. Національної самобутності набули в нашому письменстві байка, романс, елегія, псалма, взаємодіючи з традиціями народної творчості. Мають свою національну специфіку і шкільна драма, і соціальна комедія, й інтермедія, і ляльковий театр (вертеп). І справа не тільки в їхньому тематичному та художньому самовираженні, а й у новаторстві, яке надавало цим та іншим жанрам певного колориту.

Літературний жанр – це відносно самостійна художня одиниця, однак є твори, які мають у собі прикмети кількох жанрів. Таке явище називається *жанровим синкретизмом*. Послання ряду жанрових форм бачимо у лігонисі, полемічному трактаті, проповіді, паломницькому ходінні. З розвитком літератури відбувається розмежування жанрових форм – виділення з одного виду творчості кількох жанрів. І все ж література не знає "чистих" жанрів, що є цілком природнім в історичному розвитку літератури.

Вибір жанру письменником залежить від багатьох чинників: має значення творчий задум автора, його естетичні уподобання, літературні традиції, жанрова система, що в даний час функціонує, тема і матеріал, відібраний письменником. Як правило, більшість літераторів працюють з одному або декількох жанрах: В. Стефанік – новеліст, М. Коцюбинський – автор оповідань, новел, повістей, М. Стельмах – романіст, О. Гончар – автор романів та оповідань, І. Кочерга – автор історичних драм, Т. Шевченко – ліричних віршів, поем та повістей. Жанрово багата творчість І. Франка, Лесі Українки, В. Винниченка. І. Багряного, П. Загребельного, Є. Гуцала, В. Шевчука, Ю. Андруховича, О. Забужко. Письменник шукає художньо найоптимальніші шляхи реалізації задуму, і вибір жанру послуговує цьому.

Але правильний вибір жанру не завжди веде до успіху: все залежить від того, наскільки вдало і майстерно письменник зуміє використати його можливості. Наприклад, у романі автор повинен виявити масштабність епічного мислення, вміло користуватися способами побудови сюжетних ліній і самого твору як своєрідної художньої споруди, досконало володіти прийомами характеротворення, мовним багатством. А ліричний

жанр вимагає від поета тонкого розуміння внутрішнього життя людини, уміння образно відтворювати дійсність, одухотворювати її ліричним почуттям. Майстерність письменника проявляється і в тому, що жанрові вимоги не сприймаються ним як догма, а навпаки, сприяють виявленню свободи художнього мислення, дають простір для новаторських пошуків.

Література:

1. Аристотель. Поетика. – К., 1967.
2. Буало Н. Мистецтво поетичне. – К., 1967.
3. Гегель Г.-В. Ф. Эстетика: В 4 т. – М., 1971. – Т.3, – С. 416-421, 474-375.
4. Веселовский А. Историческая поэтика. – М., 1989.
5. Вороний М. Театр і драма. – К., 1989.
6. Ткаченко А. Мистецтво слова. Вступ до літературознавства. – К., 1998.
7. Моклиця М. Основи літературознавства. – Тернопіль, 2002.
8. Галич О. та ін. Теорія літератури. – К., 2001.
9. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Гром'яка. – К., 2007.
10. Домбровський В. Українська стилістика і ритміка. Українська поетика. – Дрогобич, 2008.
11. Вступ до літературознавства. Хрестоматія. – К., 1995.
12. Енциклопедія літературознавства: У 2 т. / За ред. Ю.Коваліва – К., 2007.
13. Хализев В.Е. Теория литературы. Изд. 2-е. – М., 2000.

ХУДОЖНЯ МОВА ЛІТЕРАТУРИ

- мова розмовна, літературна, художня
- лексичне багатство художньої мови
- переносне значення слова (тропіка)
- художня стилістика (риторика)
- звукова організація художньої мови (фоніка)

Мова розмовна, літературна, художня.

Розмовна мова – це усна мова, яка функціонує здебільшого в побуті і відображає особливості говірки певної місцевості. Наприклад, молитва: "Господі Ісусе Хрісте! Ти спас разбойника на хресте, учеников на море, так спасі же, Господі, мене і моїх деток од усякої беди-нужди, болезні і горя" (Овруцький район). Галицька говірка: "А проше, газди, а озміть же без царамоні та будьте вібачні, бо ми вже подорожні", "Щось би-м сказав, та най мовчу, най шіную образи в хаті і вас яко грешних" (із творів В. Стефаника).

Літературна мова – це унормована, оброблена, уніфікована мова, яка використовується в офіційному діловому мовленні, в засобах інформації, в науці і літературі.

Художня мова – різновид літературної мови, яка включає в себе все багатство мови з метою створення художніх образів. Мова художнього твору образна, стилістично й емоційно виразна, колоритна.

Лексика художньої мови.

Слова у художньому тексті мають як *пряме*, так і *переносне* значення. Слова з прямим значенням несуть смислове навантаження у творі, але водночас їх використання здатне творити емоційно-експресивні образи, стиль.

Увиразнюють мову художнього твору *синоніми* – різні за звучанням, але близькі за значенням слова. І. Котляревський в "Енеїді", зображуючи бабу Ягу, до слова "катувати" підібрав півтора десятка синонімів:

*... без всякого обману
І щиро без обиняків
Робила грішним добру шану,
Ремнями драла, мов биків,*

*Кусала, гризла, бичовала,
Кришила, шкварила, щитала,
Топтала, дряпала, пекла,
Порола, корчила, пиняла,
Вертіла, рвала, штиговала
І кров із тіла їх пила.*

Нагромадження синонімів називається *градацією*: "ність міста цілого от гріховного недуга – все струп, все рана, все пухлина, все гнильство, все огонь пекельний, все болезней, все гріх, все неправда, все хитрость, все коварство, все кознь, все лжа" (І. Вишенський).

Антоніми – протилежні за значенням слова – здатні у художньому творі передати контрастність певних понять, картин:

*Люди мучились, як в пеклі.
Пан втішався, як у раю...*

*Пан гуляв у себе в замку,
У ярмі стогнали люди...*

*В мужика землянка вога,
В пана хата на помості
Леся Українка*

Пароніми – близькі за звучанням, але різні за значенням слова – слугують у літературі для словесної гри, каламбурів або для створення музичності, милозвучності фрази: "Шкода, Марино, перебулих літ! *Приснилися, проснилися і зникли*" (М. Рильський); "Ї кусаються, як люті упирі, ще *кіммерійські комарі* (Ліна Костенко), *"Маріє, мріє, мрієчко моя, моя Марієчко тривожна"* (М. Вінграновський); "Той *клавесин і плакав і плекав чужу печаль*" (Ліна Костенко); "Старий співав без *гриму і гримас*" (Ліна Костенко), "Він цей *вокал* підносив, як *бокал*" (Ліна Костенко).

Архаїзми (застарілі слова) у літературному творі передають історичний колорит або надають мові певної урочистості: "Вздовж *байдака* знову походжає пан *отаман*" (Т.Шевченко); "Владимир *князь* перед народом убив старого Рогволода, *потя* народ, *княжну* *поя*, *отиде в волості своя*" (Т.Шевченко); "Все *уованіє* моє на тебе, *мати, возлагаю* Святая

сило всіх святих, *пренепорочная, благая*" (Т.Шевченко): "А у човні ж усякої матерії, вино, олія, *амфори, лутерії, чорнофігурний лаковий бомбілій*" (Ліна Костенко); «Незважаючи на гарячу весняну днину, *боярин* був у повній рицарській збруї: в *панцирі* з залізної блискучої бляхи, в таких же *набедрениках і наколінниках*, блискучім *спижевім шоломі*» (Франко).

Неологізми – це словесні новотвори, що надають мові художньої виразності. Користуючись нині такими словами, як "мистецтво", "переможець", "променистий", ми навряд чи пов'язуємо їх з авторством Олени Пчілки. А саме вона є автором цих неологізмів. Так, як і М. Старицький – автор таких слів, як "борвій", "мліти", "мрія", "скрут". Приклади: "Я – *кайданник*. Власне горе за собою волочу" (І.Франко); "Молоді, зовсім юні, а такі вже *черстводухи*" (О.Гончар); "Химсрне *квіття* тропіків" (О.Гончар); "В тебе руки – *вітрєнята* ніжні" (Д.Павличко).

Діалектизми (місцева говірка) дають можливість письменнику відтворити передусім мовний колорит якогось краю, надати відповідного забарвлення мові персонажа: "Стара, ня, на-коб тобі платину та файно обітриси, аби я тут ніяких плачів не видів!" (В. Стефаник); "Білі мене прикладом, штовхали у хлєв, іде стогнали, корчіліса діти, деди, здорові жонкі. Стрелялі... а я втекла..." (О. Опанасюк); "Я була саме тоді на горі в колибі (М.Кошобинський); "Бій мов хмара піднімаєсь, мугить блиск, і різно мечесь, рве окуви" (І.Франко).

Жаргонізм – слова і вирази, що включаються у розмовну мову вузької групи людей, які перебувають в приблизно однакових професійних та побутових умовах. Приклади: "В кутку під грубкою грали *уркагани* в буру" (А. Головка); "Ви тут спите по двадцять годин на добу, *шланги гофровані*" (Ю. Андрухович); "Семен Борисович здер з нього триста *баксів*. "*Круто*", – сказав про себе" (В. Даниленко).

Вульгаризми (лат. vulgaris – простий, звичайний) – грубе побутове чи лайливе слово або зворот, який вживається в літературі здебільшого у мові персонажів як засіб самохарактеристики. Приклади: "Піди лиш ти к чортам, плюгава, невірна, пакосна, халява" (І. Котляревський); "Ні, псяюхо! Не до шмиги! Не муки він хоче" (С. Руданський); "Бо раніш вона питала: – Хочеш дулю з маком? – А тепер бува, як скрутить, то виходить з лаком" (П. Глазовий).

Тропіка.

Виникнення художньої мови невіддільне від мовотворчого процесу (слово – це вже образ). Тож "механізми" словотворення (внутрішні, а не формальні), по суті, є "механізмами" образотворення (див. лекцію "Естетична природа художньої літератури"). Створення художніх образів засноване на різноманітних внутрішніх (семантичних) зв'язках слів (понять), коли відбувається зміна, перетворення, *поворот* у значеннях (з гр. *τροπ* – *поворот*).

Одним з найпоширеніших тропів є *порівняння* – зворот, побудований на зіставленні певних рис чи якостей зображуваних об'єктів. Порівняння має сталу синтаксичну форму, йому властива обов'язкова двочленність: називання того, що порівнюється, і того, з чим порівнюється; крім того, у синтаксичну конструкцію входить порівняльне слово (як, ніби, неначе, немов, нібито).

Приклади: «От стеляться розложисті, як скатерть, зелені левади» (І. Нечуй-Левицький); "І мить горить, як тиха свічка, і руки ломле, як вдова" (І. Драч); "Півкулі бань все пливуть над зачіплянкою, як образ нескінченності, все височить на майдані ця сива скеля віків" (О. Гончар).

Епітет – художнє означення, яке служить для увиразнення зображуваного, найчастіше відіграє роль орнаментального прикрашування художньої мови, може мати оціночну функцію.

Приклади: "Сніг забіліє з *самотнім* саду, од трамваїв *синє-синє місто*, *золоті* од ліхтарів сніги" (М. Семенко);

Для всіх ти *мертва* і *смішна*.

Для всіх ти *бідна* і *нещасна*.

Моя Україно *прекрасна*.

Пісень і волі *сторона*

О. Олесь.

На віщо ж ти *важиш*:

Чи на мою *ясненьку* зброю,

Чи на мого коня *вороного*.

Чи на мене, *козака молодого*

Дума "Козак Голога"

В останньому прикладі виділені епітети є *постійними*, вони характерні здебільшого для усної народної творчості (пісні, думи, приказки, казки, легенди та ін.).

Метафора – (з гр. – *перенесення*) – троп, заснований на образному розкритті суті та особливостей предмета чи явища шляхом перенесення на нього за подібністю ознак і властивостей іншого предмета чи явища.

Приклади: "Я п'ю прив'ялу тищу саду" (М. Драй-Хмара); "І, як тінь покори, наступа копитом сухоребра осінь на поля сумні" (Д. Фальківський), "І наша ученість, добром не підкута, – то лжа єсть прелюта, то лжа єсть прелюта" (І. Драч).

Прикладом розгорнутої метафори можуть бути вірші І. Драча "Балада про соняшник", "Крила".

Вид метафори – *персоніфікація* (уособлення), коли неживим поняттям надаються людські властивості: "Вітер а гаї не гуляє, вночі спочиває; прокинеться, – тихесенько в осоки спитає" (Т. Шевченко); "Дві хмароньки зустрілися удосвіта колись, зустрілися, спинилися, за рученьки взялися" (О. Олесь).

Метонімія – (з грецьк.: *перейменування*) один з тропів, суть якого полягає в заміні назви одного явища чи предмета іншою, що асоціативно з ним пов'язана. Ті заміни бувають різного роду:

А) заміна назви творів письменника його прізвиськом:

«І Коллара читаєте з усієї сили, і Шафарика, і Ганку» (Т. Шевченко);

Б) заміна назви народності (нації) назвою їх столиці:

«Так от як кров свою лили батьки за Москву і Варшаву» (Т. Шевченко);

В) заміна абстрактного поняття конкретним:

«Просвітити, кажуть, хочуть материні очі сучасними огнями» (Т. Шевченко);

Г) заміна цілого поняття частковим: "з'їсти миску (борщу)", "випити склянку (води)" та ін.

Різновидом метонімії є *перифраз* (з грецьк.: *говорити навколо*) Перифраз, як правило, складається зі словосполучення чи фрази, яка замінює назву предмета чи явища. Приклади: Великий Кобзар (Шевченко), Дочка Прометея (Леся Українка); "напитися шоломом із Дону великого" (перемогти ворога біля Дону); "сісти в золоте сідло" (вирушити в похід); "кінець списа поламати край поля половецького" (вигнати половців за межі Русі).

Синекдоха – (з грецьк: *співзаміна*) – один з видів метонімії, у якому заміна понять відбувається переважно на

основі кількісного зв'язку: "Кругом Січі Запорозькі *москаль облягас*" (Нар пісня), "Здається, що наш люд має в собі багато сили, щоби родити *Шевченків, Франків*" (В. Стефаник); "Берегти копіюку".

Алегорія – (з грецьк.: *інакомовлення*) – один з видів іноказання, в якому конкретний образ є формою розкриття абстрактного уявлення, судження, поняття. Алегоричний образ відзначається, як правило, загальнопідзнаваним характером. У літературі на алегорії засновані такі жанри, як байка, притча. Приклади: назви творів – "Неофіти" Шевченка, "Досвітні огні" Лесі Українки, "Хіба ревуть воли, як ясла повні?" Панаса Мирного, "Собор" О. Гончара; у байках вовк – образ хижості та жорстокості, лисиці – хитроців та підступності, зайця – божливості, ведмедя – грубої сили, осла – тупості та впертості тощо; загалом мова байок – *езопівська* (від імені давньогрецького байкаря Езоп).

Гіпербола – (з грецьк.: *перебільшення*) художній засіб, що полягає в перебільшенні властивостей з метою їх увиразнення та надання емоційного заряду:

Ой ще козак не примірівся,

А татарин ік лихий матері з коня покотився ("Козак Голога");

Куди не поскаче буй-тур Всеволод, там лежать голови половецькі ("Слово о полку Ігоревім");

Постала туга, сном важким приспана,

Постала велетом і досягла до хмар (Леся Українка).

Літота – (з грецьк.: *простота*) зображення якогось предмета чи явища в надмірно зменшеному вигляді. Приклади: "О принесіть, як не надію, то крихту рідної землі" (О. Омель); "Внучечка качається по садку білим клубочком", бабуся "малесенька, ледве од землі видно" (Марко Вовчок), розмовні вислови на зразок "море по коліна", "на макове зерня", "за хвилюку вернуса" та ін.

Символ (з грецьк.: *знак, натяк*) – умовне означення якогось явища або поняття іншим на основі подібності з метою стисло і яскраво розкрити образ. Здатність людини до символізації, закладена ще в давній словесній творчості, породила чимало образів-символів у фольклорі (калина – дівоча краса, явір – молодий парубок, два голуби – закохана пара, вінок – дівочтво, чайка – материнська туга тощо), звідки вони

перейшли в літературу. Можна виділити і суто літературну символіку, приклади якої бачимо в давній геральдичній поезії, у літературних версіях «традиційних» образів-символів (Прометей, Богородиця, Дон Кіхот та ін.), у назвах деяких художніх творів ("Воа constrictor" І. Франка, «Fata morgana» М. Коцюбинського, "Правда і кривда" М. Стельмаха, "Скорбна мати" П. Тичини). Символи виконують свою художню функцію у тексті за умови, якщо піддаються "розшифруванню".

Художня стилістика.

Як відомо, літературна мова – це фонетично, морфологічно, синтаксично упорювана мова. Відхилення від норми вважається помилкою, але художня мова допускає індивідуальні відхилення, зумовлені художньою метою. Внаслідок цього з'являються так звані синтаксичні *фігури* (з лат.: *образ, вигляд*).

Інверсія (лат. *inversio* – *переставляння*) – незвичайна розстановка слів у реченні, зумовлена або прагненням підкреслити значення якогось слова, або потребою пристосуватися до ритміки чи римування (у віршовій мові).
Приклади:

Була весна весела, щедра, мила,
Промінням грала, сипала квітки
Леся Українки;

У чорную хмару зібралася туга моя,
Огнем-блискавицею жаль мій по ній розточився
Леся Українка;

Любов к отчизні де героїть,
Там сила вража не устоїть
І. Котляревський.

Еліпс (з грецьк.: *пропуск*) – пропуск у реченні слова чи словосполучення, зрозумілого з контексту, для вираження динамічності чи енергійності мови, а також для уникнення повторів. Приклади: "Од села до села танці та музики: курку, яйця продала – маю черевики" (Т.Шевченко); "Поля набралися туманом, а діброви сизою синню" (М. Стельмах); "Ще раз підпалили – і заревло, завирувало, загоготіло" (І. Драч); "Ось ця струна зовсім порвалася, – ти не торкай її" (Леся Українка).

Паралелізм – паралельне зображення за аналогією кількох явищ з різних сфер життя з метою їх художнього зіставлення.
Приклади:

Чорна земля під копитами
Кісьми була засіяна,
а кровію полита:
тугою зійшло це по Руській землі!
"Слово о полку Ігоревім";

Тут кривавого вина не достало;
тут пир докончали хоробрі русичі:
сватів попоїли і самі полягли за землю Руську
"Слово о полку Ігоревім";

Тече вода в сине море,
Та не вигікає;
Шука козак свою долю,
А долі немає

Т. Шевченко;

Антитеза (з грецьк.: *протиставлення*) – художньо підкреслене протиставлення життєвих явищ, думок, ознак, понять, почуттів. Приклади:

У тій хатині, в тім раю
я бачив пекло

Т. Шевченко;

В мужиків землянка вогка,
В пана хата на помості
Леся Українка;

"Днесь кат, а завтра священник, днесь учитель, а завтра мучитель, днесь корчмар і заводій танців, а завтра богослов і народоволець"

І. Вишенський.

Градація – нагромадження однорідних понять та образів з певною художньою метою. Приклади:

"Немає місця цілого від гріховної недуги: все струп, все рана, все пухлина, все гнильство, все вогонь пекельний, все хворість, все гріх"

(І. Вишенський);

Були багаті і убогі,
Прямі були і кривоногі,
Були видющі і сліпі,
Були і штатські, і воєнні,
Були і панські, і казенні,
Були миряни і попи

І. Котляревський;

Поганий, мерзкий, скверний, бридкий,
Нікчемний, ланець, кателик...

І. Котляревський.

Повтор – це стилістична фігура, що утворюється за допомогою певної організації мовних елементів і має виразну експресивно-зображальну функцію. Виділяється ряд таких фігур:

– *анафора* (з грецьк.: *винесення нагору, на початок*) – єдинопочаток, повторення звуків, слова, групи слів на початку речень, віршових рядків, строф. Приклади:

І виріс я на чужині,
І сивію в чужому краї...

Т. Шевченко;

Інші будуть співці по мені,
Інші будуть лунати пісні
Леся Українка;

Люби природу не як символ
Душі своєї,
Люби природу не для себе –
Люби для неї

М. Рильський

– *епіфора* – повтор в кінці рядків чи строф:
Вона була задумлива, *як сад*.
Вона була темнава, *ніби сад*

М. Вінграновський;

Есть ім я жіноче, м'яке і ясне,
У кім і любов, і журба, і надія,
Воно як зітхання бринить весняне:
Марія

М. Рильський

(далі кожне останнє слово повторюється в кінці строфи).

Часу скороминушого не *бійся*.
Змагає смерть найдужчого – не *бійся*.
Цю мить, що ти живеш, віддай утіхам!
Забудь старе – й грядущого не *бійся*
ОмарХайям, переклад В. Мисика.

рефрен -- повтор між рядками чи строфами:
Ходімо по чорнобривці – А в тім домку, як у вінку –
Доцвітають на вгороді. *Щедрий вечір, добрий вечір!*
Ходімо по чорнобривці – А господар, як виноград –
Ще їх морозом не вбило. *Щедрий вечір, добрий вечір!* і т.д.
Ходімо по чорнобривці
Нар. творчість
Ними кохання чарують
М. Клименко

– *кільце* – повтор слова чи групи слів на початку і в кінці,
фрази, рядка, строфи:

На Псло, на Ворсклу, на Сулу,
На юні води непочаті
Ліг золотий осінній сум,
Поліг багредь у тихім святі
На Псло, на Ворсклу, на Сулу
М. Вінграновський;

"Не дай Боже, щоб знову ті часи вернулися, не дай Боже"
(І. Нечуй-Левицький).

Риторичні фігури (з грецьк.: *оратор, промовець*) – це
стилістичні звороти, що надають художній мові експресії,
емоційності, впливової сили. Виділяють такі риторичні звороти:

– *звертання*: "Ні, не стихайте, солодкії співи". "О чарівнице, стій! Візьми мене з собою" (Леся Українка); *Україно! Україно!* Оце твої діти..." (Т. Шевченко).

– *вигуки*: «*Стій, серце, стій!* Не бийся так шалено» (Леся Українка), «*Плач, Україно! Бездітна вдовице!*» (Т. Шевченко); "Жити хочу! *Геть* думи сумні!" (Леся Українка);

– *запитання*: "Чи довго ще на сім світі катам панувати?" (Т. Шевченко); "Слово, чому ти не твердая криця?" (Леся Українка); "Хіба ревуть воли, як ясла повні?" (Панас Мирний).

Фоніка.

Терміном "фоніка" позначають звукову організацію мови, яка стосується здебільшого мови поетичної, віршованої. Загалом дбаючи про милозвучність (благозвучність) художньої мови, письменник іноді використовує багаті фонетичні можливості словесного звучання для створення "звукових образів", які часто підсилюють та увиразнюють літературні образи. Звернемо увагу на деякі фонетичні засоби у художній мові:

– *алітерація* – повторення одного чи кількох приголосних звуків з певною художньою метою: "Аж загудів гладкий далекий дзвін, карнавками плакучими Поділ забрязкав, а там ізліва, справа, всюди, скрізь – плакучі, слізні та елейні..." (П. Тичина); «Гембля свого в саду знайшовши, він ясеневі дошки струже і гемблює, а дошки ж лисі, аж шуті, а по них узори шиті – сухопінявий шум!» (П. Тичина); "Відстукали копита коней бойових" (М. Бажан);

Стихли струни, стихли співи,
Срібні співи серенад, -
Срібно стеляться сніжинки,
Спить самотній сад.

В. Кобилянський.

– *асонанс* – повторення голосних звуків з метою створення звукового образу: "Рече та стогне Дніпр широкий, сердитий вітер завива" (Т. Шевченко); «Там неба край, як золотого, мов золото-поколото, горить-тремтить ріка, як музика» (П. Тичина);

Вимок ворон на воротах.
Сльози скапують зі стріх.
Ластівка пройшла, як стрілка.
Сниться: Сяйво, Сонце, Сміх (Р. Купчинський).

– звуконаслідування (ономагопея):

І вдруге вдарили гармати,
і жито спіле ожило,
У жовто-білих комишах
Це кулемети: та-ту!.. та-ту!..
Не жди мене, не жди в село
Д. Фальківський;

Пришерхла тиша – сіра миша –
У жовто-білих комишах
М. Вінграновський;

Тісняться стружки у стружки –
шуті, шиті, шум!
Тікають скручені в стружки –
шуті, шиті, шум!
П. Тичина.

Література:

1. *Веселовский А. Историческая поэтика.* – М., 1989.
2. *Качуровський І. Фоніка.* – К., 1994.
3. *Коцюбинська М. Література як мистецтво слова.* – К., 1965.
4. *Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста.* – Л., 1972.
5. *Потебня А. Эстетика и поэтика.* – М., 1976.
6. *Фролова К.П. Субстанції незримої вогонь.* – К., 1983.
7. *Ткаченко А. Мистецтво слова. Вступ до літературознавства.* – К., 1998.
8. *Моклиця М. Основи літературознавства.* – Тернопіль, 2002.
9. *Домбровський В. Українська стилістика і ритміка. Українська поетика.* – Дрогобич, 2008.
10. *Безпечний І. Теорія літератури.* – К., 2009.
11. *Енциклопедія літературознавства: У 2 томах / За ред. Ю. Коваліва.* – К., 2007.
12. *Літературознавчий словник-довідник.* – К., 2007.
13. *Лексикон загального та порівняльного літературознавства.* – Чернівці, 2001.

ОСНОВИ ВІРШУВАННЯ

- походження і розвиток віршування
- системи віршування
- стопа та її основні види
- римування
- строфа, її види

Походження і розвиток віршування.

Вірші (з лат. *versus* – *лінія, риска, рядок*) – це такі ряди слів, на які мовлення ділиться не логічними, а ритмічними паузами. У літературному тексті кожен такий ряд слів (вірш) пишеться, друкується окремим рядком. Організуюча основа такого рядка – *ритм*.

Відкриття та освоєння ритму в первісному мистецтві і було джерелом виникнення віршування. Відчуття ритму закладене в людині природою, багато що у світі організовано за принципом ритмічної повторюваності (ритм просторовий і часовий). Освоєння ритму людиною мало *утилітарне й естетичне* значення. У першому разі ритм узгоджував, координував, дисциплінував спільні дії, групову діяльність (трудова пісня), а з другим – приносив задоволення, добрий настрій, присмне відчуття спільності (хороводи, обряди): "Розмірене, одностаїне повторення, яке лежить в основі ритму, зберігає енергію, дає можливість тратою певної кількості її досягти більші, споріші результати і сею скорістю й успішністю роботи викликає добрий і вдоволений настрій, який перемагає втому та дає змогу правувати довше, успішніше, приємніше" (М. Грушевський. Історія української літератури, Т.1, с.64).

Ритм в очах людини набув *магічного* значення: вона зверталася до нього, аби вплинути на довколишнє життя, піднести настрій, бадьорість, розбудити внутрішню енергію (для цього людина вдавалась до ритмічних танців, що супроводжувались і *ритмічним співом*). Ритмічний спів і був тією основою, на якій з'являється віршування. У трудових рухах це була рівномірність колективних зусиль; у колективних танцях – це була рівномірність рухів. Пісня переймала цю рівномірність, слова набували відповідної ритмічної організації, сама ж пісня поступово ділилась на ряди слів, відділені один від

одного ритмічними паузами – на *вірші*. Німецький учений К. Бюхер у книзі "Робота і ритм" прийшов до висновку: "Поезію (у значенні – віршування –

П.Б.) породив енергійний ритмічний рух тіла, зокрема той рух, який ми називаємо роботою".

Системи віршування.

Метрична (антична) система віршування сформувалася у VIII ст. до н. е. в Греції, пізніше (III ст. до н. е.) поширилась у Римі. Назва системи походить від грецьк.: *міра*, (звідси і метрика – вчення про віршові розміри). Античні вірші виспівувались, їхній ритм досягався рівномірним чергуванням *стоп* (група складів, що складалася з довгого і ряду коротких складів). Найпростіший елемент ритму – *мора*, тобто час, потрібний для вимови короткого складу (на довгий склад ішло дві мори). Основні стопи, які зустрічаються в античному віршуванні: двоскладові (хорей, ямб, пірихій, спондей); трискладові (дактиль, амфібрахій, анапест); чотирискладові (на п'ять мор). Наголос в античному віршуванні не мав значення, вірші не римувалися. Антична віршова термінологія використовується і в сучасному літературознавстві.

Народнопісенний вірш властивий народній творчості (пісні, думи). Історично склалися дві форми вірша: *пісенний* і *речитативний*. Текст і будова народної пісні пов'язані з мелодією, тому фрази симетрично розміщуються в куплетах. Словесний ритм підпорядкований музичному ритмові, тому в пісенному рядку, крім граматичних наголосів, є ритмічні:

*Ой по горах сніги лежать,
По долинах води стоять,
А по шляхах маки цвітуть, -
То не маки, то чумаки
З Криму йдуть, рибу везуть*

Вірш дум, голосінь не має поділу на строфи, рядки в ньому різні за кількістю складів, групуються вони в різні за розміром *тиради*. Такий вірш виконується *речитативом* (спів-декламація). Народнопісенний вірш вплинув і на літературне віршування (Т.Шевченко, поети-романтики 20-40 рр. XIX ст., П.Тичина, А.Малишко, Б.Олійник).

Силабічне віршування (з грецьк.: *силаба* – *склад*) має такі основні ознаки:

1) рівна кількість складів у віршових рядках (13, 11) з вільним розташуванням наголосів;

2) парне римування;

3) наявність цезури (ритмічної паузи всередині рядка).

Приклад:

*Кождий би хотів собі також багатим бить,
але мусить на світі так жити, як набіжить.*

К. Зіновійв

Силабічне віршування властиве тим мовам, у яких зберігається здебільшого постійний наголос у словах (французька, польська, чеська). Силабічне віршування було поширене і в українській літературі у XVI – XVIII ст.

Тонічне віршування (з грецьк.: *тонос* – *наголос*) побудоване на однаковій кількості наголосів у віршових рядках; поділ рядків на стопи відсутній; обов'язкова наявність рими; членування вірша на рядкові долі (*дольник*). Тонічне віршування мало місце і в українській поезії (Т.Шевченко, П.Тичина, М.Семенко, І.Драч).

Приклад:

*Поле чорніє. Проходять хмари,
Гатують небо химерною грою.
Пролісків перших блакитні отари...
Земле! Як тепло нам із тобою*

М. Рильський.

Силабо-тонічна система заснована на рівномірному чергуванні наголошених і ненаголошених складів у рядку.

Пером огненним вічність пише – / – / – / – / –

Свій нескінчимий фоліант, – / – / – / – /

І вітер з ніжністю колише – / – / – / – / –

Листки замислених троянд – / – / – / – /

(М. Рильський)

Стопа та її основні види.

Стопа – ритмічна одиниця вірша, у якій поєднано наголошений та ненаголошений склади. Наголошений склад умовно позначаємо —, а ненаголошений / . У силабо-тонічній

системі віршування, яка утвердила себе в українській літературі на початку XIX ст. і практикується досі, найчастіше зустрічаються такі види стоп.

Двоскладові стопи:

– хорей – двоскладова стопа, у якій перший склад наголошений, а другий – ненаголошений:

Чи не марно марю мрії, / - / - / - / -

Коли стільки вже столить / - / - / - / -

Постать матері Марії / - / - / - / -

Тут примарою стоїть / - / - / - / -

(Д. Загул) (це – чотиристопний хорей)

– ямб – двоскладова стопа з наголосом на другому складі:

Верхами сосон шум іде розлогий - / - / - / - / - / -

І хмарою пухнатою тремтить - / - / - / - / - / -

Високий день і осяйна блакить. - / - / - / - / - / -

У буйних травах плутаються ноги - / - / - / - / - / -

(М. Зеров) (це – п'ятистопний ямб)

Якщо у вірші трапляється двоскладова стопа, у якій жоден зі складів ненаголошений, то вона називається *пірхій* (— —), а у випадку, коли обидва склади наголошені – *спондей* (//).

Покладіть отут м'яти, -- / - // -

Та хай тополя шелестить - / - / - - - - /

(П. Тичина)

Трискладові стопи:

– дактиль – трискладова стопа з наголосом на першому складі (/ - -):

В райдугу чайка летіла, / - - / - - / -

Хмара спливала на схід. / - - / - - /

Може б, і ти захотіла / - - / - - / -

Чайці податися вслід? / - - / - - /

(Л. Первомайський) (це – трискладовий дактиль)

– амфібрахій – трискладова стопа з наголосом на другому складі (- / -):

Нікуди не може летіти - / - - / - - / -

Примара сліпої журби - - / - - / - - - /

Сміється і сонце, і вітер, - / - - / - - / -

І голос залізний доби - / - - / - - / -

(П. Филипович (це – тристопний амфібрахій))

– *анapest* – трискладова стопа з наголосом на третьому складі (- - /):

Скоро серпень надійде ясний - - / - - / - - /

На поля неосяжні і сині. - - / - - / - - / -

Огнекрилих метеликів рій - - / - - / - - /

Зазоріє в садах на шипшині - - / - - / - - / -

(П. Филипович) (це – тристопний *анapest*)

З дактилічним розміром пов'язаний *гекзаметр* – віршовий розмір в античній поезії з шести дактилів, з яких останній усічений, а посередині рядка, найчастіше після довгого складу другої стопи, випадає цезура (ритмічна пауза). Наприклад:

Бистру взяв він стрілу, що самогньо одна лиш лежала

З краю стола, всі інші в місткому були сагайдаку...

("Одіссея" Гомера, переклад Бориса Тена)

Є вірші, у яких автор не дотримується ритмічних канонів, установлених вище вказаними версифікаційними системами. Такі вірші називаються **вільними** або **верлібрами** (франц. *vers libre* – *вільний вірш*). Вільний вірш зберігає поділ на рядки, але вони мають різну кількість складів. Наголоси та їх чергування в рядку у вільному вірші не має значення. Римування тут відсутнє або з'являється спорадично. У вільному вірші відсутній поділ на строфи. У таких віршах ритмічна єдність забезпечується здебільшого композиційними і стилістичними чинниками. Приклад верлібра:

І ось лежу я на землі,

дивлюся на небесну ляду,

оковану цвяхами золотими.

Забудуся -

і вже не ляда наді мною,

а озеро велике,

по той бік

обгороджене тополями стрункими,

по цей бік -

віями моїми.

Тим озером пливають човни
золотодонні -
пливають торжественно і зграйно,
і в темно-синіх водах
полум'яніють їх вітрила.
(М. Драй-Хмара)

Римування.

Вслухаймося в поезію Олександра Олеся:

Ах, скільки струн в душі дзвенить!

Ах, скільки срібних мрій літає!

В які слова людські їх влисть?!

Ні, слів людських для їх немає...

Вони ж так прагнуть в слові жити...

Трьома шляхами доходить до нашого розуму і душі цей твір. *Перший* – це сприйняття значення слів, об'єднаних у певні судження-речення. *Другий* – це ритміка (чотиристопний ямб), яка впорядковує мову, творить загальний звуковий малюнок рядка і в цілому строфи, дає відчуття форми. *Третій* – милозвучність (евфонія, благозвучність), яка виникає за рахунок асонансів, алітерації і – особливо – римування.

Рима – це співзвучність слів або закінчень віршових рядків. Найчастіше рима буває І кінці віршів-рядків, але є і *внутрішні рими* (всередині рядка).

Щодо зародження рими в європейських літературах існує декілька теорій. Одні вважають, що це вплив арабської римованої лірики, інші пов'язують її виникнення із розвитком ритмічного латинського віршування (зокрема, ранніх християнських гімнів), ще інші посилаються на те, що на появу римування вплинув музичний супровід у деяких жанрах обрядової лірики. Та очевидно, що рима виникла у різний час і в різних народів спонтанно, з основний чинник її виникнення – наявність ритму (пор.: *ритм* – *рима*, *рифма*) та його звукове вираження (співпадання), паралелізм звучання як всередині, так і в кінці віршів-рядків.

Функції рими:

А) рима позначає закінчення вірша-рядка (ритмічна функція);

Б) рима сприяє запам'ятовуванню віршів (мнемотехнічна функція);

В) рима прикрашає вірш (естетична функція).

У залежності від того, на який склад падає наголос у закінченні вірша рядка, виділяють чоловічу, жіночу, дактилічну та гіпердактилічну риму. Терміни "чоловіча" та "жіноча" запозичені з Франції (до XVIII ст. у французькій мові слова жіночого роду мали наголос на передостанньому складі, а чоловічого – на останньому); терміни "дактилічна", "гіпердактилічна" походять від назви трискладової стопи з наголосом на першому складі.

Чоловіча рима – закінчення вірша-рядка з наголосом на останньому складі:

З журбою радість *обнялась*...

В сльозах, як жемчугах, мій сміх.

І з дивним ранком ніч *злилась*,

І як мені розняти їх?!

(О. Олесь)

Жіноча рима – віршове закінчення з наголосом на передостанньому складі:

Гарячий день – І враз *достигне жито*

І доп'яніють *обважнілі грона*.

Він ще незнаний, ще *неперезжитий*,

Єдиний день – мого *життя корона*.

О. Теліга.

Дактилічна рима – віршове закінчення з наголосом на третьому з кінця складі:

Місяць *яснесенький*.

Промінь *тихесенький*

Кинув до нас.

Спи мій *малесенький*,

Пізній-бо час.

Леся Українка

Гіпердактилічна рима – віршове закінчення з наголосом на четвертому з кінця складі:

На *милування* нема *силування*

(Нар. тв.)

Я блуджу між *огниками*,

А на серці біль.

Погоптали *кониками*

Жито юних піль.

(М. Рильський)

За особливостями співзвучності розрізняють рими точні і неточні (повні і неповні). **Точна** (повна) **рима** характеризується повним або майже повним співпаданням звучання римованих слів (закінчень рядка):

Думи мої, думи мої,

Квіти мої, *діти*,

Виростав вас, доглядав вас,

Де ж мені вас *діти*?

Т Шевченко

Ми – квіти *звіробою*.

В крові тут *юрбою*

Зросли на полі *бою*

П. Тичина

На білий покрив *сонних піль*

Лягли таємні ночі *тіні...*

Мої жалі, гризоти *біль*.

Як пісню скорбну, *заметіль*

Несе у безвісті *пустині*

М. Вороний

Неточна (неповна) **рима** побудована на різноскладовості і різнонаголошеності закінчень рядків. Співзвучність виникає на основі звукового співпадання окремих голосних чи приголосних звуків або окремих складів, зокрема наголошених:

У дахів іржавім *колосью*

Никає місяць *кривавий*,

Удосвіта серп *укосить*

Молоду зів'ялу *отаву*

М. Йогансен

Вчора над містом летіли *гуси*.

Над камінним містом *вночі...*

Стиснути серце *мусив* –

Мовчи, безглузде, *мовчи?*

Є. Плужник

Внутрішня рима виникає всередині рядка завдяки співзвучності суміжних ритмічних відтінків або суміжних слів:

Щось мріє гай -
над річкою.

Ген неба край -

Як золото.

Мов золото-поколото,
горить-тремтить **ріка**,

як **музика**

П. Тичина

О панно Інно, панно Інно...

П. Тичина

Там, де втомно в темінь тоне

Кучерявий вечір

Д. Загул

Схеми римування. У залежності від позиції рядків, які римуються, розрізняють три основні схеми:

– *суміжне* (парне) римування:

У долині село лежить, а

Понад селом туман дрижить, а

А на горі край села б

Стоїть кузня немала б

І. Франко

– *перехресне* римування:

Знов зрина жадання а

тихої розмови, б

щирого братання, а

вірної любові! б

М.Старицький

– *кільцеве* (оповите) римування:

І все-таки до тебе думка лине, а

Мій занапащений, нещасний краю, б

Як я тебе згадаю, б

У грудях серце з туги, з жалю гине а

Леся Українка

У межах однієї строфи може бути і своєрідна схема римування, у якій поєднується і суміжне, і перехресне, і кільцеве римування:

Поете! Будь собі суддею, а
І в ночі тьми і самоти б
Спинись над власною душею, а
І певний суд вчини над нею, а
І осуди, і не прости б
М. Рильський

Естетична вартість рими залежить від її оригінальності та смислової глибини:

І майже жодної поезії.
Яка б нас вдарила – нема.
Самі предтечі анестезії
та лиш розгубленість сама.
П. Тичина

У цьому уривку до слова "поезія" підібрано для співзвучності термін іншомовного походження (медичний), що творить водночас і оригінальну риму, і поглиблює смислову сув'язь "поезія – анестезія". Разом з тим у творі трапляється й банальна рима: "нема – сама".

Приклади:
Іду полями зеленохвилястими -
У промінні сонця черкає білим ластівка
В. Поліщук

Кожному ноту нажебрано,
І іншої бути не могло б.
І рипить між іржавими ребрами
Серця сухий суглоб
М. Бажан

Ритмічний вірш без римування називають *білим віршем*:

Де поділися ви, голоснії слова,
що без вас моя туга німа?
Розточилися ви, як весняна вода по ярах,
по байраках, по балках.
Леся Українка

Як Одиссей, натомлений блуканням
По морю синьому, я – стомлений життям –
Приліг під тінню сокора старого,
Зарився в листя і забув про все.
М. Рильський

Строфа та її види.

Строфа – ритмічно, інтонаційно і синтаксично завершений віршовий твір або його частина з певною системою клаузул у рядках (або римування). **Клаузула** – закінчення рядка, частина вірша від останнього наголосу з кінця. Клаузули є односкладові (чоловічі), двоскладові (жіночі), трискладові (дактилічні), чотирискладові і більше (гіпердактилічні). Строфа може складатися з будь-якої кількості рядків. Найчастіше зустрічаються такі строфи:

– *дворядкова (дистих)*:

Арістотель-мудрець Олександра навчав
І такий у альбом йому вірш записав:
"Більш, ніж меч і огонь, і стріла, і коса,
Небезпечне оружжя – жіноча краса"
І. Франко

– *трирядкова (терцет)*:

Сам лицемірствує з собою,
Хто людським горем і журбою
Турбується з самохвальбою,

Хто при пирах або в гостині
Багаті сипле милостині.
Гроша ж не дасть своїй дитині.

Для людської хвили й реклами
Буде тріумфальні брами,
А свояків пуска з торбами.
І. Франко

– *чотирирядкова (катрен)*:

Вже червоніють помідори,
І ходить осінь по траві.
Яке ще там у біса горе,

коли серця у нас живі?

М. Рильський

– п'ятирядкова:

Устануть свідки темноокі
зо дна поблідлої душі.

І скажеш їй: у світ широкий

Іди, не знаючи про спокій,

І согрівивши, не гріши.

М. Рильський

– шести рядкова:

Благословенна ти з віках,

Як сонце наше благовісне,

Як віщий білокрилий птах,

Печаль і радість наша, пісне,

Що мужність будиш у серцях,

Коли над краєм хмара висне.

М. Рильський

– семирядкова:

Не дивися на місяць весною,

Ясний місяць – наглядач цікавий,

Ясний місяць – підслухач лукавий,

Бачив він тебе часто зі мною

І слова твої слухав колись.

Ти се радий забуть? Не дивись,

Не дивися на місяць весною.

Леся Українка

– восьмирядкова:

Тихесенький вечір

На землю спадає,

І сонце сідає

В темнесенький гай,

Ой сонечко ясне,

Невже ти стомилосьь,

Чи ти розгнівилосьь?

Іде не лягай!

В. Самійленко

– десятирядкова:

Еней був парубок моторний
І хлопець хоть куди козак,
Удавсь на всеє зле проворний,
Завзятіший од всіх бурлак.
Но греки, як спаливши Трою,
Зробили з неї скирту гною,
Він, взявши торбу, тягу дав,
Забравши деяких троянців,
Осмалених, як гиря, ланців,
П'ятами з Трої накивав.
І. Котляревський

Деякі строфи з властивою їм ритмікою, кількістю рядків, системою римування закріпилися в літературі і перетворилися на канон, якого поети дотримуються протягом багатьох віків. За походженням, виділяють три групи таких строф:

- а) ангичні строфи,
- б) романські строфи;
- в) східні строфи.

У древніх греків термін "строфа" означав "поворот". Його походження пов'язане з тим, що в античній трагедії хор не стояв на місці, а рухався. Кожному повороту хору відповідала окрема строфічна форма: рух в один бік – *строфа*, в другий – *антистрофа*, на місці – *епод*. Така тричленна форма називалася *еподична тріодь*.

Елегійний дистих – дворядкова строфа, що складається з одного гексаметра і одного пентаметра:

Навіть дельфіни не можуть із хвиль до повітря піднятись,
Бо навісної зими їх не пускає покров. (Овідій)

Сапфічна строфа (походить від імені грецької поетеси Сапфо, що жила на острові Лесбосі в VI ст. до н. е.) складається з чотирьох рядків, три з яких – двоскладник, а четвертий – усічений до п'яти складів:

Барвношата владарко, Афродіто,
Дочко Зевса, підступів тайних повна,
Я молю тебе, не смути мені ти
Серця, богине. (Сапфо)

До романських строф належать:

– *терцина*:

На півшляху свого земного світу а
Я трапив у похмурий ліс густий, б
Бо стежку втратив, млою оповиту, а
О, де візьму снаги розповіди б
Про ліс листатий – цей суворий, дикий, с
Бо жах від згадки почина рости. б
Над смерть страшну гіркіший він, великий, – с
Але за благо те, що там знайшов, д
Повім про все, що в пам'ять взяв навіки. с
Данте

– *октава*

Я з давніх літ будую храм а
Над дзеркалом німого плеса. б
Не долетить до мрійних брам а
Кривавих драм всесвітня меса, б
По срібних фресках білих рам а
Не гуркотять чужі колеса. б
Стоїть самотньо пишний храм а
На берегах святого плеса. б
В. Кобилянський

– *сонет*:

Три ночі ти, красуне величава, а
цвітеш, розклавши на воді листи, б
великі і округлі, мов щиги, б
а серед них хрещатий Лебідь плава. а
Як гірський сніг, спочатку ти білява, а
а потім у зеніті ліпоти, б
немов фламінго, рожевієш ти, б
нарешті огневієш, мов заграва. а
Це – дивна путь моїх метаморфоз в
серед метелиць, хуртовин і гроз, в
ясна, чудесна, райдужна тріада. г
Мій перший квіт – то лілієвий дзвін, д
У другому – трояндних мрій принада, г
в останнім – пристрасті яркий рубін д
М. Драй-Хмара

Строфи східного походження :

– *танка* – п'ятивіршова строфа, де всі вірші разом мають 31 склад:

Сльоза, упавши на пісок,
всотала в себе
тисячу піщинок.
Яка вона важка,
ця намистина – моя сльоза!
Ісікава Такубоку

– *хоку* – трирядкова строфа, що має всього 17 складів (5, 7, 5):

Заходить сонце,
Промінням запалює далеч гір
І порожнє поле
Кіюші Такагама

Річки твоїх ніжних рук
Впадають в мої обійми –
В дельту стрічань і розлук,
М. Клименко

– *газель* – двовірш із парною римою (бейг) на любовну тематику:

Така вже дорога кохання, – ніхто їй кінця не сягне!
Віддати всю душу повинен, хто тільки на неї ступне.

Що порівняється з трояндою-красою?
Хіба твоя рука, простягта з піалюю.
Шамседдін Гаф із

– *рубаї* – чотиривірш, у якому римуються 1, 2 і 3 рядки:
Хоч землю я пройшов і в мандрах натомився,
Але від того світ на краще не змінився.
Я радий і тому, що на шляху важкому,
Не знавши радості, я дуже й не журився.
Омар Хайям

Мені нагадують людські серця
Графігний осередок олівця: З
ламати легко, застругати важче –
Списати ж неможливо до кінця
Д. Павличко

Література:

1. Аристотель. Поетика. – К., 1967.
2. Качуровський І. Строфіка. – К., 1994.
3. Качуровський І. Метрика. – К., 1994.
4. Жирмунський В. Теорія стиха. – Л., 1975.
5. Костенко Н. В. Українське віршування ХХ століття. – К., 1993.
6. Сидоренко Г. К. Від класичних нормативів до верлібру. – К., 1980.
7. Ткаченко А. Мистецтво слова. Вступ до літературознавства. К., 1998.
8. Моклиця М. Основи літературознавства. – Тернопіль, 2002.
9. Домбровський В. Українська стилістика і ритміка. Українська поетика. – Дрогобич, 2008.
10. Безпечний І. Теорія літератури. – К., 2009.
11. Енциклопедія літературознавства: У 2 томах / За ред. Ю.Коваліва. – К., 2007.
12. Літературознавчий словник-довідник. – К., 2007.
13. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці, 2001.

ОСНОВИ НАРАТОЛОГІЇ

- з'ясовуємо терміни
- аристотелівське розуміння оповіді
- структура оповіді за В. Проппом
- оповідний дискурс Ж. Жанетта
- «п'ять кодів» для репродукції оповіді (Р. Барт)
- приклад наративної інтерпретації

Термін *narrative* перекладається як *оповідь* (розповідь) і може означати: а) результат оповіді (оповідання), певну вербальну (словесну) структуру; б) процес оповіді – словесний виклад, структурування оповіді (наприклад, творення сюжету).

Наратор – оповідач, мовець-автор, образ і функції якого у художньому творі можуть бути різними. Розрізняють три основні образи наратора: 1) *гомодієгетичний наратор* (з грецьк. *homos* – *рівний, однаковий*) – це той оповідач, що функціонує в тексті, є учасником подій, про які мовиться (наприклад, оповідач у «Народних оповіданнях» Марка Вовчка, у новелі «Цвіт яблуні» М.Коцюбинського); розповідь у такому разі часто ведеться від першої особи; 2) *гетеродієгетичний наратор* (з грецьк. *heteros* – *інший*) – це той оповідач, що перебуває в художньому світі, але поза дією, сторонній спостерігач (обсерватор), оповідь ведеться від першої особи; 3) *екстрадієгетичний наратор* – власне автор, він веде за собою читача, коментує події, висловлює свої роздуми; розповідь ведеться від третьої особи, оскільки наратор перебуває поза художнім світом.

Наратологія – теорія оповіді, наука про оповідні структури (формування сюжету, типи оповідності). Наратологія виникла в контексті європейського структуралізму та російського формалізму, але в 60-70-і роки виділилася в окремий, самостійний розділ у науці (теоретики – О.Людвиг, В.Кайзер, П.Лаббок, К.Брукс та ін.). Освоюють здобутки наратології й українські літературознавці, які досліджують такі проблеми, як моделі наративу, образ наратора, наративні структури в українській прозі (М.Ткачук, О.Ткачук, О.Капленко, І.Папуша, М.Кебало).

Аристотелівське розуміння оповіді. Головними елементами оповіді Аристотель вважає *героя* та *дію*, зауважуючи, що герой повинен розкриватися у дії, тобто через *фабулу*. А фабули, на його думку, є прості і складні (сплетені): «Простою я називаю таку неперервну та єдину дію, у якій переміна долі відбувається без перипетії або узнавання, а сплетена дія – така, у якій ця переміна відбувається з узнаванням, або з перипетією, або з тим та іншим разом». Під *перипетією* Аристотель розуміє «переміну подій до протилежності – за законами вірогідності чи необхідності». А *узнавання* – це перехід від незнання до знання. До цих двох частин фабули приєднується ще й *страждання* («дія, що спричиняє загибель чи біль»). Треба зауважити, що вище зазначені елементи фабули Аристотель виводить із розуміння особливостей дії у трагедії, проте в цілому ті елементи можуть бути застосовані і до *фабул* в інших літературних родах, оскільки пов'язані з основними темами та проблемами в епосі (зовнішня дія) та *ліриці* (внутрішня дія).

Структура оповіді за В. Проппом. Пізніші дослідники оповідних структур переймалися докладнішим вивченням прикмет, які лежать в основі різних варіантів оповідей. Помітною постаттю серед них є російський «формаліст» В.Пропп, котрий досліджував сюжети народних казок з метою виявлення у них повторюваних ситуацій. Підсумки цього дослідження він виклав у книзі «Морфологія казки» (1928). Проаналізувавши сюжет (фабулу) сотні народних казок, учений прийшов до висновку, що всі вони побудовані із тридцяти одного елемента (дії):

1. Один із членів родини відлучається од дому.
2. Це є порушенням табу (заборони).
3. Заборона порушується.
4. Зловмисник (зла сила) очікує на свою жертву.
5. Зловмисник одержує інформацію про жертву.
6. Зловмисник обманом прагне заволодіти жертвою.
7. Жертва піддається на обман.
8. Зловмисник завдає шкоди.
9. Стає відомо про зникнення чи біду.
10. Герой зважається на порятунок жертви.

11. Герой вирушає на пошук жертви (намір виправити становище).
12. Випробування героя.
13. Герой зустрічає того, хто йому зможе допомогти.
14. Герой здобуває чарівний засіб порятунку (предмет, птах, тварина).
15. Герой прибуває на місце перебування жертви.
16. Герой і зловмисник сходяться у двобої.
17. Герой відчуває допомогу чарівних сил.
18. Герой перемагає зловмисника.
19. Жертва врятована.
20. Герой повертається.
21. Героя переслідують.
22. Герой утікає від переслідувачів.
23. Герой неспізнаним прибуває додому (чи в іншу країну).
24. Герой зазнає труднощів.
25. Герою пропонують складне завдання.
26. Герой вирішує складне завдання.
27. Герою впізнають.
28. Зловмисника викривають.
29. Герой набуває своєї подобі (стає упізнаним).
30. Зловмисника карають.
31. Герой одружується та посідає трон.

Як показує В. Пропп, жодна казка не вміщує всіх елементів, кожна з них складається лише з певного набору з них, причому порядок елементів завжди той самий, тобто дія (сюжет) відбувається в певній черговості. Герой оповіді виявляє себе в дії, а дія здійснюється завдяки герою.

Оповідний дискурс Ж. Жанетта. В. Пропп говорить про те, як здійснюється дія в оповіді, але обходить увагою те, як оповідь подається (стиль, виклад). На цьому питанні зосереджується французький учений Жерар Жанетт у книзі «Оповідний дискурс». Власне, він досліджує *акт, процес розповідання*, визначаючи такі його особливості.

1. *Міметичний* тип нарації полягає у «драматизації» оповіді, тобто цьому типу притаманна повільна, послідовно розгорнута оповідь, у якій те, що сказано, «інсценізується» для читача, створює ілюзію, що ми самі бачимо та чуємо те, що

відбувається. *Дієгетичний* («дієгезис» означає «розповідати», «переказувати») тип оповіді передбачає мету подати художню інформацію якомога ефективнішим способом, без наміру створити ілюзію «присутності» події тут і зараз. На практиці письменники поєднують обидва типи розповіді.

2. *Фокалізована оповідь* («фокалізація» означає «погляд», «перспектива») оприявнює *позицію*, з якої розказано історію: а) за умови зовнішньої фокалізації повідомляється тільки те, що герої *кажуть і бачать* («Чіпка зупинився і глянув на дівчину»); б) за умови внутрішньої фокалізації, навпаки, розповідь зосереджена на тому, що герої *відчувають і думають* («Загукало в Пилипка у вухах, тисяча свічок засвітила в очах, і він побачив дідугана Морозенка»). Інколи оповідач вільно проникає у свідомість та внутрішній світ більш як одного героя, так ніби він знає про думки і почуття їх усіх. Такий тип оповіді має «нульову фокалізацію», а оповідача можна назвати «всезнаючим наратором».

3. У будь-якому творі оповідь веде автор, але не обов'язково від власного імені чи особи. В одних випадках він постає як «голос посередника», як свідомість, що фіксує події – такого оповідача можна назвати *імпліцитним (прихованим)*. В інших випадках наратор – це дійова особа тих подій, які викладаються в оповіді (*експліцитний* оповідач, тобто *очевидний*). Прикладом може бути оповідачка у повісті Марка Вовчка «Інститутка» (оповідь ведеться від першої особи, в оповідачки є своя життєва історія, вона наділена певними рисами характеру, також відомо про її соціальний стан).

4. Час оповіді може не співпадати із часом події (повернення назад, забігання наперед). Але ретроспекції (події, що сталися в минулому) і випередження подій (появи натяжки на подальший розвиток події) виправдані логікою художньої оповіді, оскільки мають суто художнє призначення (інтригування, передбачення, пагадування) для розкриття теми.

5. У розділі «Спосіб» Ж.Жанетт пише про те, як в оповіді може бути репрезентовано слово і думку. Найпростіший варіант – пряма мова (мова персонажа). В одних випадках вона може бути поєднана зі словами автора, в інших – передана словами автора (« – Чи добре тобі, – запитав він. – Добре, – сказала вона»; «Він запитав, чи їй добре, вона відповіла ствердно»).

«П'ять кодів» для репродукції оповіді (Р. Барт). Важливо знати не лише те, як структурується оповідь і які типи оповіді бувають. Не менш важливо бути обізнаним із тим, за якими правилами репродукується (відтворюється) оповідь, тобто сприймається та осмислюється реципієнтом. І тут можна звернутися до одного із найвідоміших структуралістів французького ученого Ролана Барта, який у статті «Аналіз оповідних структур» (книга «S/Z» 1970 року) визначив п'ять кодів для прочитання літературного тексту:

1. *Проєратичний код* – вказує на дію («Корабель плив опівночі», «Вони розпочали знову»).

2. *Герменевтичний код* – формулює запитання чи загадку, яка викликає непевність (наприклад, речення «Чоловік постукав у двері, але йому не відчинили» викликає у читача зацікавлення, чому не відчинили, хто там живе).

3. *Культурний код* – встановлює зовнішні зв'язки між текстом і тим, що вважається загальновідомим (наприклад, речення «Агент Ангеліс належав до того типу людей, які іноді приходять на роботу в розпарованих шкарпетках» породжує в уяві читача наперед визначений образ такої людини – стереотип роззяви, що, напевно, контрастує з уявленням про бездоганного агента).

4. *Семічний код (конотативний)*, вибудований навколо яскравого героя, частіше стосується «типових характеристик» і потребує розкриття їхніх рис через розказану подію.

5. *Символічний код* – розкриває тему на вищому рівні: він складається із контрастів та аналогій (чоловіче і жіноче, день і ніч, добро і зло, життя і смерть). Структуралісти вважають ці ангіномічні пари фундаментальними для людського способу сприйняття та впорядкування світу.

Приклад наративної інтерпретації.

Пропонуємо інтерпретацію оповідної структури "Слова про Ігорів похід".

Вихідна теза цієї інтерпретації – давній текст побудовано за схемою героїчно-фантастичної, чарівної казки, що належить до найдавніших жанрових утворень в усній словесності українців. Без сумніву, Автор спирався на конкретні історичні події та явища, як бачимо це і в казках, але манеру оповіді про них брав не Боянову ("князям славу співати"), а фольклорну,

викорінену у власні етнічні традиції. Коли Автор на початку стверджує, що розпочне свою пісню "по былинамь сего времени", то це він говорить про джерела, буттєву основу розповіді, а оповідальну манеру, композиційну схему запозичує з такого популярного в усній словесності жанру, як казка. Водночас Автор як людина, вочевидь, книжна надає своїй оповіді і літературного забарвлення, а стилю – книжної "благопристойності", тому в загальній структурі пам'ятки бачимо прикмети літописного, ораторсько-проповідницького стилю.

У спостереженнях над "Словом про Ігорів похід" скористаємося науковими розробками відомого російського дослідника казок В.Я.Проппа (1895-1970), зокрема його працями: "Морфология сказки" (М., 1969, 2-е вид.) та "Исторические корни волшебной сказки" (Л., 1986, 2-у вид.).

Нагадаємо (у скороченому вигляді) схему образно-сюжетної побудови чарівних казок: 1) наявність заборони (табу); 2) її порушення кимось із казкових героїв; 3) наслідки порушення; 4) розповідь про магію, яка допомогла б виправити ті наслідки; 5) магічна дія, що призводить до позитивного результату – герой благополучно долає перешкоди, а казка закінчується щасливо.

Як і більшість казок давнини, "Слово" розпочинається традиційною словесною формулою в розмовному стилі: **"Не лѣпо ли ны бяшетъ, вратие, начяти старыми словесы трудных повестни о пълкѣ Игоревѣ..."**, що в цілому відповідає таким стійким висловам у казках: "жив колись", "був колись", "був собі", "діялося це давно", "починається казка", "у якомусь-то царстві", "хто не вірить, то хай перевірить", "ось послухайте", "скажу так, як старі люди розповідали" тощо.

Важливий композиційний елемент чарівної казки – наявність заборони. У "Слові про Ігорів похід" табу не тільки існує, а й відіграє роль сюжетної інтриги, що запрограмує надалі трагічний перебіг зображених подій. **"Тогда Игорь възрь на свѣтлое солнце, – читаємо у творі, – и видь отъ него тьмою вся воя прикрыты"**. Як відомо, йдеться про затемнення сонця, що в давніх уявленнях асоціювалося з передвістям біди, нещастя. Таке тлумачення "небесних знамень" фіксується не лише в усних жанрах (повір'я, замовляння, міфологічні легенди), а й у писемних пам'ятках: наприклад, у

"Повісті минулих літ" під 1065 роком мовиться про те, що "сонце перемінилося – не було світле, а як місяць стало (...) Бувають сі знамення не на добро".

Епізод сонячного затемнення (астрономи вирахували, що воно справді відбулося 1 травня 1185 року о 18 год. 30 хв. поблизу Харкова, де в цей час перебувало військо Ігоря) у "Слові" має саме містичне забарвлення: воно ніби застерігає, що Ігор зробив щось не так, вирушивши у похід. За логікою чарівної казки, неправильні дії героя – це відлучення від дому, вихід за межі "своїї" території, ігнорування волі свого роду. Як свідчить подальший зміст пам'ятки, Ігор справді мав би "сидіти" на новгород-сіверській землі, тримаючись своєї території і не зводити нанівель зусилля свого батька – київського князя Святослава, котрий перед тим відігнав половців од Руської землі. Та Ігор не дотримується жодної із заборон. Сонячне затемнення – то нагадування про небезпеку, спроба вплинути на задум князя. Попереджує його Сонце – найголовніше для місцевих племен божество у дохристиянські часи: **"Солнце ему тьмою путь заступаше"**; попереджують звірі (**"свистъ звѣринъ вѣста близъ"**) і птахи (**"дивъ кличеть върху древа"**). Тут Автор застосовує принцип "трикратності", що часто зустрічається в казках.

Та незважаючи на попередження, Ігор продовжує похід – власне, порушує заборону, що і провокує негативні наслідки. У казках такі наслідки постають як викрадення змієм царівен, бабою Ягою – дітей; як перетворення порушників на інших істот чи перенесення їх у незнайомі краї, де їм загрожує смерть чи довічне рабство. У "Слові" наслідки від порушення Ігорем табу виявляються не відразу, а тільки після того, як князь ув'язався у битву з головними силами половців. Ця битва триває три дні, як і в казках, коли богатир б'ється зі змієм: **"Бншася день, вншася дръгын, третьяго дни къ полуднию падоша стязи Игоревы"**. На відміну від казок, тут поки що перемагає не князь, а "змій", себто військо половецьке, "кощей", як ще на Русі називали чужинців-загарбників. І ця відміна пов'язана передусім з наслідками порушення заборони.

А ті наслідки зображені у "Слові" також у казково-міфологічному дусі. Спробуємо "декодувати" вислів **"тү ся врата разлчнста на врезъ выстрои Каялы"**, який іде відразу ж за повідомленням про те, що "падоша стязи Игоревы". Чимало

слів сказано та написано про таємницю Каяли, немало і стежок стопнано у пошуках цієї річки, що була свідком бойової січі між русичами та половцями. Та, мабуть, не варто її шукати в географічному просторі, бо вона – у просторі міфологічному. Каяла – символічна межа поміж світом живих та світом мертвих; на її берегах загинуло військо Ігоря, а сама вона "двох братів розлучила". Правда, Ігор та Всеволод залишилися живими, а їхня "розлука" може бути пояснена рядками із літописного оповідання: "Ігоря же бяхуть яли Тарголове, мужь именовъ Чилбукъ, а Всеволода, брата его, яль Роман Кзичъ", тобто у полон вони потрапили до різних володарів. Та обидва брати перейшли у "потойбічний світ" – відносно "подейбічно" Русі. У казках це формулюється, як перехід "за ріки глибокі", "моря широкі", "гри високі". У світі "кощиево" мають перебувати брати, принаймні – до їх чудесного визволення.

А поки що – "Святъславъ мутень сонъ видь в Києвъ на горахъ". Сон у казках – явлення того, що в цю мить є далеким і невідомим: таким чином ті, хто відає про наслідки порушення заборони, зрештою дізнаються про них, хоч уже запобігти нещастю пізно. Розповідь про біду вкладено в уста бояр, котрі тлумачать сон – і тут знову зринає образна символіка "ріки забуття" Каяли ("на рѣцѣ на Каялѣ тьма свѣтъ покрыла"), "два сонця", тобто Ігор та Всеволод, "померкли", а "два місяці" (сини Ігоря – Олег та Святослав) "тьмою заволоклися". Це – іносказання, "непряма мова", що вживається не так для надання розповіді поетичного стилю, як радше для того, щоб не сполохати сили зла. Символіка цього сну досить прозора: бачити вві сні затуманений місяць – до смерті; бачити затемнення сонця – велика біда; бачити багряне сонце ("оба багряна стльпа погасоста") – на втрати. Тому й не дивно, що після побаченого сну Святослав зажурився, хоч звістка про трагедію на Каялі до нього ще не дійшла.

"Злато слово" кийвського князя можна тлумачити як розповідь про те, як "виправити" біду, що спіткала Руську землю. Структура цього "слова-звернення" побудована таким чином: спочатку констатується біда ("**храбрая сердца в жестоцм харалузѣ скована**"), потім по чергово звучать заклики до руських князів – "**встѹпитга, господина, въ злата стремена за обиду сего времени, за землю Рускую, за раны Игоревы**"; "**стреляй, господине, Кончака, поганого кощея**";

"Донь ти, княже, кличеть и зоветь князи на повѣду"; "загородите поля ворота своими острыми стрѣлами за землю Руську". З цього ясно, що "виправити біду, тобто визволити полонених князів і захистити Руську землю, можна лише активними військовими діями супроти половців.

У контексті "золотого слова" Святослава певний інтерес викликають "казкові", себто чудесні, властивості деяких князів. Наприклад, Всеволод може "Волгу веслами розкропити, а Дін шоломами вилити"; Ярослав Осмомисл "підпер гори полками", "зачинив Дунаю ворота"; Всеслав узагалі міг перекинутися на вовка і за одну ніч добігав од Києва до Тмуторокані. Такі характеристики натякають на магічність дій та вчинків деяких князів, здатних чудесним чином виправити те, що трапилось з Ігорем після порушення ним табу. Сам Святослав постає як мудрець, котрий навчає, як це зробити.

Одразу ж після "золотого слова" йде замовляння Ярославни. Якщо "слово" Святослава має здебільшого роз'яснювальний і спонукальний зміст, то мовлення Ярославни перебуває у сфері вербальної магії і побудоване за жанровостильовими правилами язичницьких замовлянь. По-перше, слову у замовлянні надається магічний смисл і сугестивна (навіювальна) сила. По-друге символіка замовлянь пов'язана з архаїчними уявленнями про світобудову, де головними субстанціями є Сонце (княгиня звертається: "**Свѣтлоє и тресвѣтлоє слънце!**"), Вода ("**О Днѣпре Словутницю!**"), повітря ("**О вѣтрє, вѣтрило!**"). Показова тут і трикратність звертання до сил природи. По-третє, композиція замовлянь схожа з побудовою кумулятивних казок (класичні приклади – "Ріпка", "Колобок", "Рукавичка"), де відбувається нанизування епізодів, які не впливають з попереднього. У замовлянні Ярославни бачимо "набір" звертань, не пов'язаних за смислом один з одним, хоч і спрямованих на досягнення однієї мети – зарадити біді. Діалог Ярославни зі світом – символічний, а слова її, звернуті до нього, – особливі, себто сповнені прагнення вплинути на перебіг несприятливих подій.

У казках також є подібні епізоди: для того, щоб викликати якусь перемену – змінити зовнішній вигляд, явити їжу, воду, одяг, золото, зруйнувати мури, відчинити двері, загоїти рани, когось оживити, заховати – достатньо було сказати **чарівне слово**.

У замовлянні Ярославни натрапляємо і на такий казковий образ, як **жива вода: "Омочю бевряиъ рукавъ въ Каялаѣ рѣцѣ, ұтру князю кровавые его раны"** – образ, що у цьому разі має не стільки очисне значення, скільки животворне, бо тут вода є антиподом пролитої крові ("кров людська – не водиця").

За логікою чарівної казки, після проголошення магічних слів мають відбутися чудесні зміни. Так і відбувається у "Слові про Ігорів похід": князь тікає з полону. Проте, як і в казках, робить він це за сприяння помічників. Перший з них – Овлур, про якого відомо з Київського літопису: "мужь, родом половчанинъ, именем Лаворь". Є різноманітні припущення, як то "половчанин" наважився допомогти руському князю втекти, проте літературні правила художнього твору підказують, що Овлур – то своєрідний засіб для успішного звільнення Ігоря з полону. У "Слові", крім імені цього помічника, немає жодних натяків на походження, вік, характер Овлура, зате є в нього така чарівна властивість, як свист. Ним він посилає князю "борзого коня", ним сповіщає про початок втечі – **"Комонь въ полѹночи Овлур свисну за рѣкою"**, а то вмить перетворюється на вовка – "тогда Влур влькомъ потече". В.Пропп вважає, що перетворення казкового помічника на птаха чи звіра може означати персоніфікацію його властивостей. Тут вовк – образ "таємного помічника", спритного, швидкого, винахідливого, що відволікає увагу переслідувачів від Ігоря, котрий **"соколом полетѣ"**.

У "Слові" названо й інших чудесних помічників, і всі вони – зі світу природи, як це бачимо і в казках. Під час погоні Ізак з Кончаком за Ігорем (**погоня** за героєм, котрий тікає з царства Яги, Змія, Кошета ін., – типовий елемент чарівної казки) птахи сприяють князю: **"Тогда врани не граахѹтъ, галици помлікоша, сороки не троскоташа () дятлове тектом пѹтъ к рѣцѣ кажѹтъ"**. Серед помічників немає звірів, оскільки вони пов'язані із землею, а Ігор "полетів соколом", тому на цьому етапі втечі постають небесні мешканці.

Помітним композиційним прийомом у казках є **переправа**. Як уже говорилося, руські князі після поразки перейшли на інший берег Каяли, тобто опинилися "у потойбіччі" відносно Руської землі. Тепер мав відбутися зворотний перехід під впливом заклинань та чудесної магії. "У казці герой, щоб переправитися в інше царство й назад, – зазначає В.Пропп, – часом перетворюється у тварину (...)

Перетворення пов'язане з початком повітряного пересування". У "Слові" читаємо: **"А Игорь князь поскочи горностаемъ къ тростню и вѣлымъ гоголемъ на воду"**. Автор використовує в художній системі розповіді про втечу архаїчні образи доби мисливства (пор. вислів із казки: "Бігли вони по горах горностаями, а по синьому морю – сірими качками"). Ні хутровий звір горностай, ні болотна птиця гоголь не пристосовані до швидкого пересування, проте справа не в тім, а в манері пересуватися: горностай рухається м'яко і тихо (перший етап втечі), гоголь пливе без шуму і плескоту (другий етап, власне, переправа); потім, уже здолавши ріку, Ігор сідає на "борзого коня" і мчить до спасенного Дінця, руської ріки, але для підсилення стрімкого руху Автор вдається до образу сокола, з польотом якого асоціюється завершальний етап утечі Ігоря.

Таким чином, повернення князя змальоване у контексті казкових образів, які символізують перехід героя з одного стану в інший. І відбувається це за допомогою чудесних перетворень, які сприяють успішній втечі із чужого світу, де панують зловорожі сили. Стосовно казок В.Пропп зробив такий висновок: "Повернення із світу мертвих у світ живих супроводжується перетвореннями у тварин".

Повернення казкового героя, котрий побував у ворожому світі, завершується щасливо: він одружується з царівною чи красунею, або отримує царство ("воцареніє"), або одержує визнання, шану і славу від людей, або стає багатим. За логікою подій, змальованих у "Слові про Ігорів похід", новгород-сіверський князь, котрий зазнав нищівної поразки від половців, мав би повернутися на Русь з почуттям глибокої провини та каяття і не претендувати ні на пошану, ні на повагу. До речі, у літописному оповіданні про втечу Ігоря сказано скромно та буденно як про "избавленіє господне". Одинадцять днів, сказано там, ішов Ігор пішки до "города Донца, и оттоль иде во свои Новгородъ". І така кінцівка цілком закономірна у розвитку зображених подій. У "Слові" ж Ігор повертається до Києва, себто до столиці Русі. І зустрічають його не з осудом та докорами, а загальною радістю – "страны ради, гради весели". До того ж Автор підкреслює: **"Зло ти тѣлу кромѣ головы – Рускон земли без Игоря"**, що слугує натяком на своєрідне "воцареніє" князя, як ото в казках буває.

Автор "Слова" довершує свою розповідь казковим "насливим кінцем", тому Ігор повертається на Русь героєм, котрий заслуговує слави та вшанування, урочистого та святкового апофеозу. І з художнього боку, відповідно до жанрових особливостей чарівної казки, Автор робить це майстерно, висловивши побажання здоров'я "князям та дружині".

З усього видно, що творець "Слова про Ігорів похід" вдало скористався виробленою у фольклорі схемою композиційного структурування оповідного матеріалу. Звичайно, композиція пам'ятки складніша і багатша за будь-яку схему, а проте наша студія ще раз наводить на переконання: такий блискучий твір міг зрости лише на плодючому ґрунті художніх традицій, які здавна врожайлися на українських землях.

Література:

1. Аристотель. *Поэтика. Риторика.* – СПб., 2007.
2. Пропп В.Я. *Морфологи сказки.* – М., 1969.
3. Пропп В.Я. *Исторические корни волшебной сказки.* – Л., 1986.
4. Женнет Ж. *Повествовательный дискурс // Женнет Ж. Фигуры.* – М., 1998.
5. Барт Р. *Избранные работы. Семиотика. Поэтика.* – М., 1989.
6. Баррі Пітер. *Вступ до теорії: літературознавство і культурологія.* – К., 2008.
7. *Література. Теорія. Методологія.* – К., 2006.
8. *Наратологічний словник.* / Уклад О.Ткачук. – Тернопіль, 2005.
9. *Слово о полку Ігоревім / Упоряд., вступна стаття, підг. тексту, прим. Л.Махновця.* – К., 1983.
10. *Літопис Руський / За Іпатським списком переклав Л.Махновець.* – К., 1989.
11. *Героїко-фантастичні казки / Упоряд., передмова та прим. І.Березовського.* – К., 1984.
12. *Літописні оповідання про похід князя Ігоря / Упоряд., текстолог. досл. та перекл. В.Франчук.* – К., 1988.
13. *Дмитренко М. Символіка сновидінь.* – К., 1995.
14. *Українські замовляння.* – К., 1993.

ЛІТЕРАТУРНІ ТИПИ ТВОРЧОСТІ І СТИЛІ

- поняття "тип творчості"
- типи творчості в історичній парадигмі
- стиль, індивідуальний стиль, стилеві різновиди

Традиційно вживані в українському літературознавстві поняття "художній метод", "творчий метод" відображають лише пізнавальний аспект літератури. Але якщо виходити з естетичної природи літератури, то застосування терміну "метод" до художньої творчості надто звужує саме поняття мистецтва слова, не охоплює його специфіку. Тож вдамося до універсальнішого поняття – *тип творчості*.

Тип творчості – це сукупність естетичних принципів сприйняття і відтворення за допомогою словесної творчості вражень про дійсність. До цих принципів, зокрема, належать:

– характер сприйняття дійсності і ставлення до неї (символічний, романтичний, сентиментальний, аналітично-реалістичний);

– вироблення і застосування певного набору словесних прийомів у моделюванні художнього світу; при цьому якась група прийомів є домінуючою.

Тип творчості – категорія історично змінна. Виникнення, розвиток зживання типів творчості зумовлене як *естетично* (постійне прагнення до мистецької досконалості, зміна художніх орієнтирів, творче невдоволення, спонукка до оновлення тощо), так і *історично* (зміни в соціальному бутті людини, переосмислення попереднього суспільного досвіду, виникнення нових філософських поглядів на людину і суспільство у вигляді мисленнєвих концепцій та ін.).

Тип творчості – явище художньо неоднорідне, оскільки вбирає в себе всю сукупність літературних пошуків з певним домінуючим началом і здебільшого співпадає з періодами (епохами) в літературному розвитку.

Типи творчості в історичній парадигмі.

В *античні* і *середні* віки панував *символічно-алегоричний* тип творчості. Язичницькі і біблійні міфи, які є виплодом первісного світовідчуття і мислення (анімізм, тотемізм,

антропоморфізм) пояснювали світ алегорично (за допомогою іносказань). Трансформація міфів у літературі сприяла виробленню в ній родів, жанрів, стильових різновидів, стала ґрунтом для подальшого літературно розвою. Джерелом художності в античні часи вважався мімізис – наслідування форм природи. У середньовічному мистецтві слова домінувала ідеологія християнства, котра пояснювала світ як здійснення волі божої, відтак Біблія була основним джерелом символічно-алегоричних образів у літературних текстах тієї доби.

Бароко (з італійської мови – *дивовижний, химерний*) – перший загальноєвропейський творчий тип, який розвивався у XVI – XVII ст. (в Україні – до кінця XVIII ст.) і представлений такими іменами, як Аріосто, Тассо (Італія), д'Обіньє (Франція), Гриммельсхаузен (Німеччина), Лопе де Вега, Кальдерон, Кеведо (Іспанія), в Україні – І. Величковський, Л. Баранович, Д. Братковський, С. Величко та ін. Бароковому світовідчуттю властиве усвідомлення нескінченності часу і простору, різких контрастів і суперечностей у світі. Характерні риси літературного бароко: динамізм образів і композицій, тяжіння до різких контрастів, складна метафоричність як основна риса стилю, алегоризм та емблематичність, прагнення вразити читача, оволодіти його почуттям і свідомістю, а звідси – схильність до пишного та барвистого декору, до риторичних оздоб викладу.

Класицизм (з лат.: *взірцевий*) – тип творчості у європейській літературі XV – поч. XIX ст., що орієнтувався на естетичні норми і зразки античної класики. Теоретичні основи класицизму заклав Н. Буало (трактат "Поетичне мистецтво"). Мистецтво класицизму раціоналістичне: класицистичний твір відзначається ясністю, чіткістю, будується на одному мовному рівні ("високий стиль"), на строгих і не порушних композиційних правилах. Герой класицистичного твору підкоряється державним інтересам, почуття потамоує розумом, найвище для нього – обов'язок, підпорядкування абстрактним нормам благочестя. Письменники цього часу зосереджували увагу на духовній красі, природі протиставляли духовне начало. Класицизм дидактичний, його образи естетично одноманітні. Найвідоміші представники цього мистецтва – Корнель, Расін, Мольєр. В Україні класицизм не став явищем; риси класицизму

властиві українській шкільній драмі, творчості Ф.Прокоповича, І. Котляревського.

Сентименталізм (з фр.: *почуття, чутливий*) – тип творчості, який надає перевагу духовно-емоційному в житті. Художня концепція сентименталізму побудована на чіткому розмежуванні добра і зла, на їх морально-етичному протиставленні. Позірна наївність і чуттєвість у моделюванні дійсності у сентиментальних творах розрахована на співпереживання з боку читача. Помітну роль у сюжетотворенні відіграють збіг обставин, випадок. Основні теми: сільська ідилія, милування природою, елегійні настрої (думки про нещасну долю, про смерть), надмірні пристрасті у любовних почуттях та ін. Яскраві представники сентименталізму – Річардсон, Руссо, Дідро, Прево, Карамзін, Жуковський. В українській літературі сентименталізм виявив себе фрагментарно – зокрема у творах І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка.

Романтизм – тип художньої творчості в основі якого лежить суб'єктивно-індивідуальне начало, почуттєве сприймання світу. Виник на межі XVIII – XIX ст., розвивався у більшості європейських літератур (Байрон, Шіллер, Шатобріан, Лермонтов, Петєфі, Міцкевич та ін.). В українській літературі яскраво виявив себе у 20-40-х рр. XIX ст. (Метлинський, Забіла, Костомаров, Корсун, Шашкевич, ранні твори Шевченка). Романтизму притаманна піднесеність у відтворенні дійсності, тяжіння до винятковості та незвичайності зображуваних об'єктів, емоційна наснаженість і сугестивність образів, героїчний пафос, експресивні вияви різноманітних внутрішніх переживань (скорбота, бунт, розчарування, палка віра, зневіра тощо). Українському романтизму властиве звернення до героїки національної історії та до тем, мотивів, образів усної народної творчості.

Реалізм – тип художньої творчості, заснований на розумінні літератури як засобу пізнання й осмислення людської особистості на тлі суспільного буття. Реалізму характерний аналітичний підхід до зображення дійсності, яка усвідомлюється як джерело і критерій художності літературного твору. Дотримуючись міметичних принципів художнього зображення "у формах життя", реалізм прагне до об'єктивності, "правдивості" і достовірності у змалюванні дійсності. Людина в

реалістичних творах – це історична, суспільна, "типова" особистість, у якій притлумлена індивідуальна субстанція. Намагання показати складні стосунки людини і суспільства спонукали реалістів до відтворення гострих колізій, драматичних конфліктів, розгалужених сюжетів, внаслідок чого у літературі популярними стали такі епічні жанри, як роман, повість. Реалізм став провідним типом творчості у XIX ст. і на різних історичних етапах мав певне спрямування: просвітницький реалізм, критичний реалізм, соціалістичний реалізм. Кожен з цих різновидів реалізму зосереджується на ідейно-суспільних аспектах життя, в результаті чого часто знецінювалися естетичні критерії, а перед літературою ставилися конкретні ідеологічні, політичні завдання, від чого вона перетворювалася на засіб виховного впливу, класової боротьби, політичних перетворень.

Модернізм – загальна назва різноманітних художньо-філософських тенденцій у літературі XX ст., які виникли в умовах творчої кризи реалізму. Виник у Франції (Бодлер, Рембо, Верлен), поширився у Польщі, Чехії, Бельгії, Росії, виявив себе і в українській літературі кінця XIX – поч. XX ст. На відміну від позитивістської світоглядної основи та принципу міметичної творчості, модернізм опирався на внутрішньо притаманні мистецтву естетичні основи, відстоював самотніть художньої творчості. Модернізму властиві такі риси:

– джерело творчості – авторське "я", що виявляється у зверненні до підсвідомості, інтуїції, екзистенції (внутрішнього буття) людини; основа творчості – індивідуально сприйнятий і витлумачений світ, осягнення його таємничих глибин і духовних сфер, недоступних логіці;

– заперечення раціональних, позаететичних підходів до відтворення дійсності, нігілістичне ставлення до нормативної естетики, попередніх художніх варгостей і літературних авторитетів;

– дегуманізація мистецтва, відображення розкладу морально-етичних цінностей ("криза свідомості", зумовлена трагічністю XX віку), цинізм, зневага до усталених форм культури, деструктивізм;

– зміна комунікативної функції літератури, експеримент з художньою формою, мова твору осмислюється як вияв несвідомого, як об'єкт, а не форма комунікації.

Стиль, індивідуальний стиль, стильовий різновид.

Стиль – це формотворча образна система, принцип організації художнього світу. Структура стилю охоплює:

- тропіку (поетика);
- риторику (стилістика, мистецтво викладу);
- мову (лексика).

Індивідуальний стиль – це неповторна художня манера автора, котрий прагне виразити себе у літературному творі. Складові чинники індивідуального стилю письменника:

1. Світовідчуття:

- а) біографічно-психологічні чинники сприйняття дійсності;
- б) тематична зорієнтованість, відбір матеріалу (залежно від життєвих обставин);
- в) тип образного сприйняття дійсності (романтичний, сентиментальний, аналітичний тощо).

2. Характер осмислення дійсності, що зумовлює позицію автора, проблематику його творів, їх ціннісно-орієнтаційний рівень.

3. Зображення:

- а) від типу сприйняття дійсності – до стилю його відтворення;
- б) трактування теми (пафос);
- в) використання жанрових форм;
- г) формально-змістові чинники;
- д) зображально-виражальні засоби;
- е) самобутність мови.

Стильовий різновид – художня манера, притаманна відносно невеликій групі літературних творів; це образно-мовна система, організована за таким принципом, який передбачає домінування одного з прийомів художнього самовираження. Може сформуватися і функціонувати в межах літературного періоду як складова частина певного типу творчості.

Особливо багатим на стильові різновиди є модернізм ХХ ст.

А б с т р а к ц і о н і з м – стильовий різновид, у якому головний принцип художнього мислення – відмова від ілюзорно-предметного, конкретного зображення. У літературі абстракціонізм проявив себе у стилі "потік свідомості", у

шумовій поезії (подвоєння, потроєння і т.д. приголосних) та легатній поезії (зв'язний, плавний перехід від одного голосного звука до іншого).

Герметизм – (замкнений) – різновид стилю, що сформувався у 20 -30-х рр. ХХ ст. в італійській поезії і був реакцією на тоталітарний режим. Герметисти вдалися до "втечі від дійсності", зосередивши свої художні зусилля на відтворенні трагізму людського буття, на пошуках духовних цінностей у глибинах незалежної душі; велику увагу приділяли суто художнім проблемам (пошуки ефективних зображально-виражальних засобів, формальні експерименти, артистичність, віртуозність стилю).

Дадаїзм – (дитяче лепетання) – стильовий різновид, заснований на навмисному примітивізмі, антиестетизмі. Виник у Франції і зосереджувався на пошуках позаестетичних засобів створення художньої дійсності. У літературі постав у спрощенні художньої мови, стихійній словотворчості, фонетичних комбінаціях та експериментах з метою подивувати читача (епатаж).

Експресіонізм – (вираження) – стильовий різновид у модернізмі, якому властиві емоційність, контрастне зображення, гіперболізація, фрагментарність, плакатність письма. Основа експресіоністичної творчості – жваві характери і сюжет. Мав місце в українській літературі, зокрема у деяких творах Хвильового, Головка, Винниченка, Довженка, Вінграновського.

Екзистенціалізм (з лат.: існування) – світоглядно-стильова тенденція в літературі, яка сформувалася під впливом філософії К'єркегора, Гайдеггера, Ясперса, Камю, Сартра у 30-40 рр. ХХ ст. Ключовим положенням в естетичних засадах екзистенціалізму є твердження Гайдеггера про те, що єдине джерело твору – сам письменник, котрий виражає себе, а не об'єктивну реальність. У творах в стилі екзистенціалізму художній світ моделюється за допомогою таких категорій, як абсурд буття, страх, відчай, самотність, страждання, смерть. Останнє є визначальним в осмисленні сенсу буття – "жигтя для смерті", тобто єдина мета і підсумок існування. Важливий елемент стилю – нарація (оповідальність), зумовлена споглядалною позицією автора, який творить міф про дійсність. Найпомітніші представники екзистенціалізму – Сартр,

Камю, Пруст, Мердок, Унамуно, Кобо Абе, в українській літературі – Підмогильний, Осьмачка, Багряний, Барка, Шевчук, Стус.

І м а ж и н і з м (від *імажизм* – image – образ) – модерністський стиль, основним принципом якого є визнання самодостатності образу (образ – понад усе). Прихильники імажизму (Олдінгтон, Флетчер, Еліот) та імажинізму (Єсенін, Марієнгоф) прагнули до ускладненої метафоризації, побудованої на певних суб'єктивних асоціаціях, свідомо досягали звільнення творчості від соціального змісту. В українській літературі імажинізм виявив себе частково у творчості Антонича, Сосюри.

І м п р е с і о н і з м – (*враження*) – стильовий різновид у мистецтві, який ставив перед собою завдання відтворити світ у його рухливості і мінливості, передати індивідуальні враження автора. Сформувався у Франції в другій пол. ХІХ ст., передусім у малярстві (Моне, Мане, Ренуар, Дега), а на межі ХІХ-ХХ ст. яскраво постав і в літературі. Виходячи із основної мети (змалювати світ таким, яким він видався у момент сприйняття), імпресіоністи вдавалися до фрагментарності у зображенні, до ліризації, піднесення ролі внутрішніх монологів, до гри кольорів, світлотіней, звукових відтінків, до відтворення психологічних станів (настроїв). Світова література дала таких письменників-імпресіоністів, як брати Гонкури, Доде, Мопсан, Цвейг, Жеромський, а українська – Коцюбинського, Хвильового, Тичину, Йогансена, Драча (ідеться про елементи імпресіонізму у їх творчості).

С ю р р е а л і з м – (*надреалізм*) – стильовий різновид, що виник під впливом дадаїзму, філософії інтуїтивізму та фрейдизму. Відтак цьому стилю властива посилена увага до підсвідомого та несвідомого, що стає джерелом "автоматичного" письма, а сама творчість мислиться, як "сон наяву" (спорідненість механізмів сну і творчої фантазії). Естетичні принципи сюрреалізму поділяли Елюар, Арагон, Лорка, Неруда. В українській літературі елементи сюрреалістичного стилю помітні у творчості Антонича, Андіївської, Рубчака, Голобородька, Воробйова.

С и м в о л і з м – стильовий різновид, що виник наприкінці ХІХ ст. у Франції. Першочергове завдання символізму – подолання натуралізму та побутовізму у

змалюванні дійсності і заглибленні у потаємні першооснови буття, недоступні логіці. Звідси у творчості символістів потяг до асоціативних значень слова-образу, культ і культивування символу, містифікація змісту художнього твору. В українській літературі символізм мав тривку традицію, започатковану як зовнішнім впливом (Бодлер, Блок, Бальмонт), так і самочинними пошуками українських письменників. Маніфестував символізм в Україні М.Вороний, творчо розвинули його Хвильовий, Головка, Чумак, Тичина, Рильський, Сосюра, Слісаренко, Загул, Клим Полішук, Савченко.

Ф у т у р и з м (з лат.: *майбутнє*) – модерністський стиль, що виник в Італії (Марінетті), поширився в Росії (Северянін, Хлебніков, Маяковський), мав місце і в українській літературі (Семенко, Бажан, Шкурупій). Футуризму притаманні деестетизація та дегуманізація мистецтва, заперечення канонізації та будь-якого культу в мистецтві, проголошення "краси пошуку" та "динамічного лету" художньою основою творчості, бунтівливі та скандальні витівки в літературі. Витоки футуризму – у стрімкому оновленні суспільної свідомості під впливом технічного прогресу, виникненні нових засобів масової інформації, внаслідок чого футуризм намагався шукати нові форми художнього вираження. В українській літературі це пов'язувалося ще й з виступом проги хуторянського, етнографічного мистецтва, підсиленням урбаністичних елементів у літературі. Загалом футуризм носив деструктивний характер, розхищував узвичаєні, традиційні цінності і норми в літературі.

В останні десятиліття літературознавство оперує терміном "**постмодернізм**", який використовують на позначення новітніх тенденцій у літературі. Маючи свій філософський підтекст (Дерріда, Ліотар) та певну літературну практику (в українській літературі – Андрухович, Пашковський, Забужко), постмодернізм становить собою еkleктичне, чітко не окреслене явище, функції якого зводяться до розширення художніх пошуків.

Література:

1. *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М.Зубрицької. – Львів, 1996.*
2. *Гундорова Т. Дискурсія модернізму в українській літературі. – К., 1997.*

3. Ігнатенко М. Генезис сучасного художнього мислення. – К., 1986.
4. Калиниченко Н.П. Українська література XIX ст.: Напрями, течії. – К., 1977.
5. Наливайко Д. С. Искусство: напрямлення,, течення, етили. – К., 1985.
6. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – К., 1999.
7. Чижевський Д. Історія української літератури. – Тернопіль, 1993.
8. Ткаченко А. Мистецтво слова. Вступ до літературознавства. – К., 1998.
9. Безпечний І. Теорія літератури. – К., 2009.
10. Галич О. та ін. Теорія літератури. – К., 2001.
11. Моклиця М. Основи літературознавства. – Тернопіль, 2002.
12. Енциклопедія літературознавства: У 2 томах / За ред. Ю.Коваліва. – К., 2007.
13. Літературознавчий словник-довідник. – К., 2007.
14. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці, 2001.
15. Аристотель. Поетика. – К., 1967.

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ



ДЕФІНІЦІЯ ЛІТЕРАТУРИ: ІСТОРИЧНИЙ ДИСКУРС

- визначення літератури за часів Античності
- література в осмисленні Середньовіччя
- література в естетиці Відродження
- література в добу Бароко та Просвітництва
- переверт в аристотелівській поетиці
- література у світлі новітніх теорій

Відомий вислів "Напочатку було Слово" – це переклад першого рядка з Євангелія від Іоанна. Зачин акцентує на Слові як вияві Божої волі, з чого розвинулася думка про силу слова, про здатність його впливати на світ і людину (образ **діє – слова**).

Біблія (в перекладі з грецької – "книги") внесла у свідомість людства поняття "священний текст" (Святе Письмо – текст, література, що набула особливого значення), утвердила культ книги (писемного тексту, літератури), культ освіти (Боже Слово – це світло, яке просвіщає розум, розсіює тьму). Отже, Біблія вказує на божественну природу Слова, функція якого – створити світ, провіщати істину і восхваляти Бога. Призначення Святого Письма, яке проповідує це Слово в образах та розповідях, – доносити мудрість Творця до людської свідомості (прагматична мета) і дивувати людину могутністю і неперевершеністю Бога (естетична мета).

Мислителі античності про словесну творчість. Слово "література" вперше вжив Цицерон, означивши ним граматичну (писемну) освіченість, знання. **Платон** (427-347 рр. до н.е.) розглядав літературу як мистецтво слова, тобто світ образів. Він вважав, що література, як і інші види мистецтва, є відображенням не реально-матеріального світу, а уявлень про нього. Мистецтво, за Платоном, – це відображення відображень, тінь тіней, наслідування наслідування; твори мистецтва не дають і не можуть дати справжнього пізнання, але впливають на почуття і поведінку людини. Природу мистецтва Платон пояснює особливостями творчого акту, джерело якого – в одержимості митця: це винятковий вид натхнення, який передається творцю вищими, божественними силами. Творчість, вважає Платон, – містичний (алогічний) акт, що доводить здатність мистецтва діяти на людей, "заражати їх тими

почуттями й афектами, які вмістив їхній витвір". Думки Платона про надчуттєве джерело творчості, про алогічну природу художнього натхнення, про "мистецтво для мистецтва" (відсутність практичної зацікавленості в мистецтві) виявилися плідними у філософських та естетичних концепціях Нового часу.

Аристотель (384-322 рр. до н.е.) вбачав джерело мистецтва в об'єктивній реальності, форми і смисли якої митець наслідує (теорія мімезису): "Твори епосу, трагедій, а також комедій і дифіраμβів... – все це в цілому наслідування". Мислитель визначив об'єкти наслідування (характери, пристрасті, дії) засоби наслідування (ритм, гармонія, слово), способи наслідування (від першої особи, у формі повідомлення, у формі дії). Аристотель вважав, що здатність людини до наслідування властива їй з дитинства, проте поет – не копіювальник, відтворювач навколишнього світу, а творча особистість, котра створює художні речі завдяки **техне** (в розумінні Аристотеля, це і ремесло, і мистецтво, описане ним у трактаті "Поетика"). До літературної творчості Аристотель ставився як до усвідомленого акту, здатного відтворювати реалії в їх природному, уявлюваному або бажаному вигляді, звідки виводиться пізнавальне і громадсько-виховне значення літератури. Надмета античного мистецтва, з погляду Аристотеля, полягала у тому, щоб "пом'якшувати дикість прагнень", надавати їм "культурного характеру". Механізм того "пом'якшення" раціоналізував призначення літератури: коли людина має можливість спостерігати начебто збоку (через мистецтво) свою дикість, то починає усвідомлювати її і "соромиться", втихомирюється, улагоднюється. Звідси і вплив чи не основний принцип мистецтва в античні часи – **катарсис**, тобто очищення, яке веде до морального вдосконалення. Відповідно, найвищою метою мистецтва, зокрема і літератури, оголошувалося повчання, напучування, виховання. Художньому твору був накинутий дидактизм, приписана користь, яку він може принести тому, хто його сприймає.

"Ars poetica" **Квінта Горация Флакка** (65-8 рр. до н.е.) побудована на ідеї єдності у мистецтві (поезії) "насолоди і користі" ("Мало, щоб вірш був красивий, нехай і солодким він буде"). За Горациєм, джерелом поезії є природа, споглядання якої і наштовхує поета на словесну творчість: "Природа

викликає у нас настрої різні, потім – і словом пояснює вже ті пориви душевні". Для того, щоб "полонити дух" читача (слухача), автор сам має "страждати наперед", тобто імпульс для збудження емоцій Горацій вбачає у душі поета. Мета поезії, на його думку, – "розважаючи, повчати".

Література в осмисленні Середньовіччя. Естетичні погляди **Августина** (354-430 рр.) склалися на основі неоплатонізму та раннього християнства. Він розглядав мистецтво слова в системі Творіння Бога – як шлях людини до духовної досконалості, до абсолютної краси, до блаженства. Джерелом прекрасного у мистецтві, з погляду Августина, є Бог, який і створив світ за законами краси; мистецький твір – відблиск тієї краси, яка може втішити, піднести дух (емоційно-естетичний вплив). **Фома Аквінський** (1225-1274 рр.), як і Аристотель, вважав, що мистецтво наслідує природу; воно не створює принципово нові форми, а лише відтворює чи перетворює уже готові "тільки для прекрасного". Література, на його думку, належить саме до "відтворюючих" мистецтв, котрі служать для "користі і задоволення". Мислитель-богослов вбачав джерело творчості – в митцеві, у його задумі, який матеріалізується згодом, і підкреслював "прикрашальну" функцію мистецтва ("образ є прекрасним, якщо він змальовує річ досконалою, хоч у дійсності вона потворна").

Література в естетиці Відродження. В епоху Ренесансу (XIV-XVI ст.) теоретики мистецтва підтримують ідею наслідування природи, а митці по-своєму реалізують цю настанову. Завдання митця – відкрити у природі ту красу, що у ній прихована; пошуки краси – смисл творчості; мистецтво – вище природи. Розуміння прекрасного залежить від індивідуального смаку митця, тому у творчості, зокрема і в літературній, на першому плані – художник, котрий повинен творити так, як Бог творив світ. "Тут середньовічна маска раптом спадає і перед нами постає творчий індивідуум Нового часу, який творить за своїм власним законом" (О.Люсев). На думку **Кастельветро** (1505-1571 рр.), основою мистецтва є новизна і насолода. Принцип насолоди від мистецтва стає провідним і цілком вписується у ренесансний ідеал прагми жигтевих відчуттів, що продемонстровано, наприклад, в "Апології поезії" **Дж. Бокаччо** (1313-1375 рр.) і трактаті **Л. Валла** (1407-1457 рр.) "Про насолоду". Діячі Відродження

прийшли до думки про самоцінність мистецтва, нисловлювались, що поезія – чистий вимисел, тому вона не має жодного стосунку до моралі, вона нічого не стверджує і не заперечує.

Доба Бароко та Просвітництва і теорія літератури. Література в епоху Бароко бачилася як засіб інтелектуального осягнення світу ("Анатомія світу" Дж. Донна, "Світ, розглянутий по частинах" Д.Братковського, "Лабіринт світу" П.Кальдерона, "Світ зсередини" Ф. де Кеведо). Принцип відображення дійсності заснований на ефекті "системи дзеркал", коли світ відтворюється не таким, яким є насправді, а химерним і багатограним: таке зображення дає подобу світу, яка, проте, уможливує осмислення не стільки об'єктів природи, а їх розташування і взаємозв'язків. Отже, література – своєрідна система дзеркал, а її завдання (функція) – сприйняти і зрозуміти світ в усій його складності і таємничості.

Натомість **класицизм** в особі Декарта і Буало висунув перед мистецтвом слова чіткі раціоналістичні закони і правила творчості (нормативна естетика). **Нікколо Буало** (1636-1711 рр.) у трактаті "Поетичне мистецтво" визначив літературу як наслідування природи, але за законами краси, що вимагає від митця не тільки очищати природу від бруталності, грубості, а й виправляти її. Отже, мета літератури, за Буало, – зображення лише досконалого, достойного похвали, виходячи з "високого" начала – людського розуму, а не з "низького" – людських пристрастей. Українські поетики XVII-XVIII ст., в основу яких покладено "Поетику" Аристотеля, трактували літературу (поезію) як наслідування природи у поєднанні з художньою вигадливістю. Поетика 1637 р. ("Liber artis poeticae") так класифікує ліричну поезію: "Цей різновид поетичного мистецтва зобов'язує поета зваблювати людей різноманітністю і лаконічністю віршів, добірністю слів, блиском і гармонійністю звучання, описом предметів, якнайприємніших за своєю природою. Ліричний вірш приваблює тільки тоді, коли він наповнений квітами слів, багатий на думки, має гарне розміщення стоп і зображає красиві предмети". У поетиці М.Довгалевського "Сад поетичний" (XVIII ст.) зазначено, що "поезія – це вигадка, творіння і наслідування", а її завдання – "видумувати і видумання викладати у віршовій формі". Подібні міркування розвинуті і в "De arte poetica" Ф.Прокоповича (1681-

1736 pp.).

Просвітницька естетика перетворила раціоналістичне начало у дієвий засіб впливу на людську свідомість і суспільство, звідки постала її магістральна лінія – дидактизм, критицизм, войовничість. Зокрема, **Д.Дідро** (1713-1784 pp.) був упевнений, що література "повинна виносити вирок над пороком і злом", "страхати тиранів", бути "наставником" роду людського, виховувати громадянський обов'язок, вести його за собою, поліпшувати життя тощо. **Ф.Бекон**, **Т.Гобс**, **Дж.Локк** та ін. вбачають джерело літератури у повсякденному житті, яке митець повинен пізнавати, спостерігати і правдиво відображати в душі високих морально-етичних ідеалів. **Г.-Е.Лессінг** (1729-1781 pp.), виступаючи проти академізму теоретиків класицизму та принципу ідеалізації в поезії (трактат "Лаокоон"), наголошував, що мистецтво – не просто наслідування природи, а ширше – пізнання життя. Специфіка літератури, на відміну від інших видів мистецтва, на думку Лессінга, полягає в тому, що вона оперує "безтілесними образами", проте має необмежений простір уяви. Предмет поезії, за Лессінгом, – події, оскільки вона має можливості ширші, ніж, наприклад, малярство, яке дає статичні зображення. Таким чином, література покликана зображувати життя в динаміці, розвитку, охоплювати всі його сторони і впливати на людську свідомість думками, почуттями, ідеями. Цей просвітницький пафос у літературознавстві у свій час підхопили **Белінський**, **Добролюбов**, **Чернишевський**, що, зрештою, вплинуло в подальшому і на українську "матеріалістичну естетику", яка пропагувала в літературі принцип класовості, партійності, пристосовувала літературу до політичних, ідеологічних, суспільних потреб, недостатньо звертаючи увагу на естетичну природу мистецтва.

Іван Франко у трактаті "Із секретів поетичної творчості" сто літ тому децю роздратовано писав про те, що "Аристотель визначав поезію як свідоме перетворення міфів (як артистичну техніку без властивої творчості). Довгі сотки літ панувала отся фальшива й одностороння Аристотелева дефініція; повставали і шезали нові держави, нові релігії, нові світогляди; люди ламали пута старих порядків і старих понять в політиці і науці, а Аристотелеві формулки стояли не тикані. Тільки під кінець XVIII віку захитано їх авторитет; в поезії повіяло новим духом, що до останнього приложено характеристику "Sturm und Drang"

(ощуя і натиск)".

Переворот в аристотелівській естетиці одним з перших розпочав **І.Кант** (1724-1804 рр.), котрий застосував до мистецтва такі критерії: насолода мистецтвом – це неупереджена, незацікавлена насолода; мистецтво не повинне бути пов'язане для людини з якимось практичним інтересом; естетичні переживання – вільна "гра" духовних сил; "судження смаку" передбачає відсутність всіляких утилітарних міркувань в індивідуума, який їх висловлює; естетичне судження ніколи не може бути обгрунтоване логічно.

Проти спрощеного погляду на мистецтво виступив й інший німецький філософ – **Г.-Ф.Гегель** (1770-1831 рр.). "Учителем, – зазначає він, – мистецтво стало хіба що завдяки тому, що володіє здатністю доносити до людей **духовний** зміст. Але якщо **повчання** (абстрактне судження, прозаїчний роздум, навчання і т.д.) ставиться як мета мистецтва, то внаслідок цього чуттєва образна форма, котра і робить твір мистецтва **художнім** твором, виявляється лише непотрібним додатком, оболонкою, видимістю (...) Цим спотворюється природа самого художнього твору (...) Якщо обмежують мету мистецтва користю, що несе це повчання, то іншу сторону мистецтва, яка полягає у милуванні, забавлянні, насолоді, видають за **несуттєву** і вважають її побічним моментом користі, що приносить настанова (...) Але тим самим визнається, що мистецтво не вбирає в себе свого призначення і своєї кінцевої мети, а його поняття тримається на чомусь іншому, для чого воно служить **засобом**". Гегель бачить завдання мистецтва у тому, що воно "покликане розкрити істину в чуттєвій формі", "воно має свою кінцеву мету в самому собі"; "інші цілі, такі як, наприклад, повчання, очищення, виправлення, заробіток грошей, прагнення до слави і почестей, не мають ніякого відношення до художнього твору як такого і не визначають його поняття" ("Лекції з естетики").

Ідея двох начал у культурі. Німецький філософ **А.Шопенгауер** (1788-1860 рр.) у праці "Світ як воля й уявлення" висунув тезу про роздвоєність людського пізнання: одна частина інтелектуальних сил іде на обслуговування "волі до життя", а друга – має можливість незацікавленого споглядання об'єктів. З цією другою частиною інтелектуальної здатності пов'язані вигоди мистецтва. Спираючись на поняття "воля" та "уявлення" **Ф.Ніцше** (1844-1900 рр.) сформулював

"діонісійське" та "аполлонівське" начала у людській культурі. "Діонісійське" мистецтво покликане давати "метафізичну втіху" людям, дозволяти бути у "вакхічному сп'янінні" (щоб притулити хворобливе відчуття трагізму життя), а "аполлонівське" мистецтво має домогти людям подолати огиду до цього світу, відродити "волю до життя". У праці "Народження трагедії" Ніцше висловлює таку думку про природу поетичного творення: "Усе поетичне мистецтво і віршопісання є не що інше, як тлумачення божевільних снів".

Теорія інтуїції. Французький філософ **А.Бергсон** (1859-1941 рр.) полемізує з позитивізмом, прихильники якого вбачали джерело мистецтва в природних потребах людської психіки, а соціальне середовище розглядали як зовнішню передумову художньої діяльності. За позитивізмом залишається один із видів пізнання – аналіз, який не здатний досягнути "рух", "тривалість", "життєвий порив". Це доступне лише інтуїції: "У такому розумінні можливе внутрішнє, абсолютне пізнання тривання нашого "я"; "Інтуїцією називаємо такий вид інтелектуального відчуття, за допомогою якого проникаємо в нутро даного предмета, щоб виявити те, що для нього властиве, але що не піддається вираженню" (А.Бергсон, "Вступ до метафізики"). Отже, мистецтво, за Бергсоном, це спроба виразити невиражальне – індивідуальну сутність людини. У творчості єдиним критерієм художності є оригінальність автора. Джерело творчості – інтуїція, "енергія духу", "життєвий імпульс".

Концепція підсвідомості. Австрійський лікар та психолог **З.Фрейд** (1856-1939 рр.) так пояснює природу поетичної фантазії: "Поет робить те саме, що й дитина, яка грається, – він витворює світ фантазії, який сприймає дуже серйозно, тобто він, поет, переповнений дуже багатьма почуттями, які у той же час він рідко відділяє від дійсності. А мова що спорідненість між дитячою грою та поетичною творчістю фіксує, коли вона називає такі твори поета, що потребують допасування до тих явних об'єктів, які надаються до гри: комедія – гра весела, трагедія – гра сумна. А особу, яка їх представляє, – актором, тим, хто грає. Втім із нереальності поетичного твору виникають дуже важливі наслідки для мистецької техніки, бо багато чого з того, що як реальне не могло б принести насолоду, здатне на це при гри фантазії; багато хвилювань, на правду болісних самі собі,

можуть стати для поетового слухача чи глядача джерелом насолоди" ("Поет і фантазування"). Рушійна сила фантазії, за Фрейдом, – невдоволені бажання; кожна окрема фантазія – це здійснення бажань, коректура невдоволеної дійсності. Ідеться про сублімацію – процес перетворення нездійснених бажань у художню творчість, яка дозволяє таким чином реалізувати бажання, звільнитися від напруження. Творчість – акт підсвідомий, схожий до сну ("Наші нічні сни – не що інше, як такі власне фантазії, що можна довести за допомогою тлумачення снів"). У підсвідомості бачив імпульс і потенціал художньої творчості швейцарський психолог та психіатр **К.-Г. Юнг** (1875-1961 рр.). "Душа – мати і місце народження усієї людської діяльності", – писав він. Учений розробив теорію архетипів – носіїв колективної свідомості, і з цього погляду розцінював творчий процес – як одухотворення архетипів, їх розгортання і пластичне оформлення. "Найвище, чого поет досягає, – зазначав Юнг, – це надання творові форми. Тлумачення він повинен залишити іншим та майбутньому. Великий твір – це як сон, що попри всю очевидність сам себе не витлумачує й ніколи не є однозначним" ("Психологія і поезія")

Художня творчість як гра. На ідею "ігрової слонуки" у мистецькій творчості натрапляємо ще у "Листах про естетичне виховання людини" Ф.Шіллера. У ХХ ст. голландський історик та філософ **Й.Гейзінга** (1872-1945 рр.) розвинув цю ідею у книзі "Homo ludens". "Всяка поезія, – сказано тут, – породжується грою: священною грою поклоніння богам, святковою грою залицяння, бойовою грою герцо, сперечальницькою грою похвальби, глузуванням і звинуваченням, жвавою грою дотепництва та винахідливості". Творчість – це гра образами: "Що ж робить поетична мова з образами? Вона ними грається. Розташовує їх за приписами стилю, вкладає в них таємницю, так що кожен образ містить у собі відповідь на якусь загадку". Гейзінга обґрунтовує думку, що мистецтво з давніх давен перебуває у сфері гри і пояснюється специфікою гри ("відособленість і натхнення", "піднесення і напруга", "радість і розрядка").

Література у світлі феноменології. Засновник феноменологічної школи у філософії **Е.Гусерль** (1859-1938 рр.) зміщує увагу із явищ "життєвого світу" на "трансцендентну свідомість" та обирає її об'єктом дослідження. Деякі висновки

ученого стосуються і мистецтва слова. Зокрема, він стверджує, що свідомість є завжди свідомістю чогось; акт свідомості (спрямованість, стан переживання) – інтенція. Народження слова, образу – це акт свідомості, отожд і вигоди художнього твору слід шукати у звукових та значенневих інтенціях автора; художній твір – це завжди "явлення слова" (феномен).

Література у світлі герменевтики. Німецький філософ **М.Гайдеггер** (1889-1976 рр.) у праці "Гельдерлін і сутність поезії" подає такі міркування про природу поезії (літературної творчості): "Поезія народжується у скромних шатах гри"; "Поезія – це радше сон, ніж дійсність, радше гра словами, ніж велич дії"; "Поезія є поставанням чогось через слово і в слові"; "Поезія – це становлення буття за допомогою слова". Інший німецький філософ **Г.-Г.Гадамер** (1900 р.) у роботі "Поезія і філософія" звернув увагу на значення мови в поезії: "Буденна мова, немовби розмінні гроші, банкноти, що, як і інші паперові купюри, насправді не мають тієї вартості, яку символізують (...) Мова поезії – це не просто код, який відсилає нас ще до чогось, а як і золота монета – він і сам є тим, що символізує". Учений підкреслює, що поезія – не засіб чогось, а вона самодостатня. "Поет шукає істину в мистецтві, – пише він, – його ж мистецтвом є майстерність слова (...) Спосіб переживання мови – це переживання поезії".

Екзистенційна модель в теорії літератури. Ключовим положенням в естетичних засадах екзистенціалізму є твердження Гайдеггера про те, що єдиним джерелом твору є сам письменник, який виражає себе, а не об'єктивну реальність. Для **Ж.-П. Сартра** (1905-1980 рр.) літературна творчість – один з виявів людського буття; художні засоби – форма виявлення екзистенційних проблем: свободи, взаємостосунків, тривання в часі. Головною функцією мистецтва Сартр вважав розвиток уяви: це тренування свободи свідомості, вивільнення її творчого первня. "У тому завязатті, – писав Сартр, – яке полягає у відірванні нас від буття, поезія є оманною і грою (...) Моя перемога є чисто вербальною" (з книги "Святий Жене: комедіант і мученик").

Література у світлі семіотики і структуралізму. У семіотичній теорії літературний твір мислиться як **знак**, а текст як **означник**, – так вважає французький учений **Р.Барт** (1915-1980 рр.). Головна проблема семіотики – як мовлення (слово

ронлядається також як знак) стає твором мистецтва? Твір мистецтва, на думку італійського теоретика **У.Еко** (1932 р.) – це створений автором об'єкт, який організовує потік поєднаних виражень. Функції тексту як мистецького об'єкта визначаються функціями мови: емотивною (експресивною), когнітивною (пізнавально-логічною), конотативною (орієнтація на адресата), на що вказував американський лінгвіст **Р.Якобсон** (1896-1982 рр.). На думку російського культуролога і структураліста **Ю.Лотмана** (1922-1993 рр.), у загальній системі культури тексти виконують принаймні дві основні функції: адекватну передачу значень і народження нових смислів.

Дегуманізація мистецтва. Іспанський філософ **Хосе Ортега-і-Гассет** (1883-1955 рр.) відзначав, що у ХХ ст. мистецтво, зокрема і література, під впливом соціальних обставин змінила свої функції, відступила від свого гуманістичного призначення. "Першим наслідком відступу мистецтва, – пише він, – стало те, що воно цілком позбулося патетики (...) Мистецтво було справою дуже серйозною, майже святынею. Часом воно прагнуло щонайменше порятувати рід людський (...) Натомість сучасне натхнення – як це не дивно – незмінно іронічне (...) Прагнути до вигадки задля вигадки – це мета, яку можна ставити лише тоді, коли душа веселиться. Мистецтво цінують, бо визнають у ньому гру (...) Якщо мистецтво і рятує людину, то від серйозного життя. Мистецтво стало заняттям, позбавленим серйозних наслідків – просто мистецтвом, без претензій" (з роботи "Дегуманізація мистецтва").

Українське літературознавство (у сенсі його **теоретичного** становлення та розвитку) у ХІХ-ХХ ст. дотримувалося в основному позитивістських позицій, що було зумовлене соціальним становищем української літератури. Новітні європейські тенденції в естетиці долинали до України глухо та епізодично. Серед автономних явищ в осмисленні проблем словесного мистецтва можна назвати психолінгвістичну теорію **О.Потебні** (1835-1891 рр.). Він розглядав мову як особливий вид духовно-практичної діяльності, як засіб не вираження готової думки, а її творення. Відповідно, як мислить Потебня, кожне слово є образом з певною структурою, що відтворює процес художнього самостановлення. Таким чином, джерело літератури – мова з її

психо-семантичними особливостями, а її призначення – збагнути і реконструювати первісні смисли слова.

І.Франко (1856-1916 рр.), котрий певний час перебував на позиціях позитивізму у літературознавстві, згодом прийшов до осмислення нових естетичних ідей, уже поширених у Європі. У трактаті "Із секретів поетичної творчості" він відкинув аксіоматичний принцип у підході до літератури (на цьому принципі будувалася система естетичного диктату, нормативна поетика), а висловився за індуктивний (від лат. *inductio* – виведення, збудження) метод в естетиці, який дозволяв вивчати явища мистецтва через розуміння його художньої природи. Франко розвинув гегелівські ідеї і на практиці продемонстрував у цьому трактаті свій підхід до художніх явищ: література уявлялася йому як сфера психологічного буття індивіда, де і слід шукати вигоди мотивів, образів, творчих прийомів; функція ж мистецтва слова трактувалася як спосіб самовираження індивідуальності.

Психологічний напрям в українському літературознавстві продовжував **М.Євшан** (1889-1919 рр.), котрий наголошував на тому, що поштовхом у творчості є інтуїція та натхнення: "Щоб дати твір артистичний в повному того слова значінню, треба мати творчу інтуїцію, вихідну точку брати не від методу, а від натхнення" ("Проблеми творчості"). Цю думку він ілюструє, зокрема, у статті "Релігія Шевченка", де зазначає: "Підставою творчості, тої, в якій виявляються всі найтайніші і найглибші думи людини, була й лишається назавжди *цирість*. Творчість – це сповідь душі людської (...) Мистецтво – це релігія".

Літературу як мистецтво слова у 20-х роках ХХ ст. сприймали, захищали та стверджували власною творчою практикою П.Тичина, М.Рильський, М.Хвильовий, М.Зеров, В.Підмогильний, С.Плужник. Їхні думки, може, не досягали до рафінованих сентенцій про смисл мистецтва у трактатах європейських філософів, проте вони так чи інакше прагнули відповісти на основні питання: що таке література і в чому її призначення? Пізніше сфера теоретичних розмислів змістилася в діаспору, де С.Маланюк, Д.Чижевський, Ю.Шевельов та ін. розглядали художню літературу в дусі новочасних естетичних тенденцій. Українське літературознавство у 30-80 – роках ХХ ст. взяло на озброєння "єдино правильну" марксистсько-ленінську теорію і культивувало переважно соціологічний

підхід до явищ художньої літератури, відкинувши всі інші естетичні школи, чим звузило і збіднило свій методологічний апарат.

Враховуючи кількатисячолітній розвиток літератури і різноманітність поглядів на її специфіку та призначення, можемо виділити основне.

Що таке література?

- це зафіксована на письмі словесна творчість, сукупність писаних творів;
- це наслідування природи, пошук у ній прекрасного;
- це мистецтво слова;
- це моделювання нової (художньої) дійсності завдяки авторському сприйняттю і світорозумінню;
- це мовна структура, яка конкретизується у чигацькому сприйнятті;
- це образна творчість, породжена авторською уявою та фантазією з метою самовираження;
- це підсвідоме, інтуїтивне наближення до таємниць буття людини і світу...

У чому призначення літератури?

- облагородження людини і світу (виховна функція);
- пізнання і пояснення світу (пізнавально-евристична функція);
- допомогти людям знайти спільну мову між собою (соціально-комунікативна функція);
- звільнити людину від негативних почуттів та вражень (компенсаторна функція);
- давати людині насолоду, нав'ювати їй "сон золотий" (гедоністична та сугестивна функція);
- сприяти людині у її самостановленні та реалізації своїх можливостей у суспільстві (соціологізаторська функція).

Література:

1. Аристотель. Поетика. – К., 1967.
2. Платон Діалоги. – К., 1998.
3. Святий Августин. Сповідь. – К., 1998.
4. Буало Н. Поэтическое искусство. – М., 1957.
5. Довгалевський М. Поетика. Сад поетичний. – К., 1973.
6. Лессінг Г. Лаокоон, або Про межі малярства і поезії. – К., 1968.
7. Гегель Г.-Ф. Эстетика: В 4 т. – Т.1. – М., 1968; Т.3. –

ЛЕКЦІЯ 1. Дефініція літератури: історичний дискурс 121

- М., 1971.
8. Гуревич Б. Категории средневековой культуры. – М., 1984.
 9. Безпечний І. Теорія літератури. – К., 2009.
 10. Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. – М., 1982.
 11. Потебня О.О. Поэтика і естетика слова. – К., 1991.
 12. Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы. – М., 1978.
 13. Франко І. Из секретів поетичної творчості. – К., 1967.
 14. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст./ За ред. М.Зубрицької. – Львів, 1996.
 15. Літературознавчий словник-довідник. – К., 1997.
 16. Вступ до літературознавства: Хрестоматія. – К., 1995.
 17. Ткаченко А. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства. – К., 1998.
 18. Пахаренко В. Нарис української поетики: до нових підходів у вивченні літератури // Укр. мова та літ. – 1997. – №29-32.
 19. Баррі Пітер. Вступ до теорії: літературознавство і культурологія. – К., 2008.
 20. Фролова К. Цікаве літературознавство. – К., 1991.
 21. Сартр Ж.-П. Что такое литература // Вопросы философии. – 1992. – № 4.
 22. Ортега-и-Гассет. Хосе. Вибрані твори. – К., 1994.
 23. Парандовський Ян. Алхімія слова. – К., 1991.
 24. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури. – К., 2001.
 25. Хализев В.Е. Теория литературы. Изд. 2-е. – М., 2000.
 26. Літературна енциклопедія: У 2 томах /За ред. Ю.І.Коваліва. – К., 2007.
 27. Гейзінга Йоган. Homo Ludens. – К., 1994.
 28. Мітосек Зофія. Теорії літературних досліджень. – Сімферополь, 2003.
 29. Козлик І.В. Теоретичне вивчення філософської пірики й актуальні проблеми сучасного літературознавства. – Івано-Франківськ, 2007.
 30. Рюс Жаклін. Поступ сучасних ідей: Панорама сучасної науки. – К., 1998.
 31. Наєнко М.К. Історія українського літературознавства. – К., 2001.
 32. Татаркевич В. Історія шести понять: мистецтво, прекрасне, форма, творчість, відтворництво, естетичне переживання. – К., 2001.

ЛІТЕРАТУРА ЯК МИСТЕЦТВО СЛОВА

- як література відображає світ
- слово як універсальний символ
- особливості художнього мислення
- критерії художності

Як часто вимовляється (пишеться на папері) звична фраза: "Письменник правдиво відображає дійсність". Це перетворилося у словесний штамп, який при нагоді вживають, навіть глибоко не задумуючись, наскільки правомірним, науково виваженим є оце поєднання – "правдиво відображає". Хіба тут мова йде про "копіювання", "віддзеркалення"? Але ж важко погодитися, що література копіює дійсність, оповідає про все "як було насправді", пропонує "бувальщину" точно в такому вигляді, як це трапилося в житті. Хіба письменник прагне бути "дзеркалом" якихось подій, ідей, явищ, біографій?

Автор художнього твору (про що б він не писав) передусім виражає себе, свою індивідуальність, якою і позначене все те, до чого торкається його уява та фантазія; він є творцем нового чи заново створеного світу, який ніде більше, в жодних інших вимірах не існує – лише в його творінні. Слово "правда" ("правдиве") асоціюється у нас із тим, що відповідає дійсності (певна сукупність достовірних відомостей про що-небудь). Навряд чи художній образ або літературний твір в цілому піддається визначенню "правда", адже письменник вдається до вигадки, фантазування, домислу – і це природно, органічно, властиво для художньої творчості. Можливо, коли говорять "правдиве відображення", то мають на увазі ефект достовірності: зображено так, як буває в дійсності, співвідноситься з нею в головному і в деталях, тобто по-іншому можна сказати, що вдало, переконливо створена ілюзія дійсності. Відтак, зображений у літературному творі світ – то віртуальна (можлива, вірогідна) реальність, то мистецтво можливого.

Література винаходить світи, намагаючись переконати, що вони справжні. І все ж свідомість письменника глибоко закорінена в реальність, більше того – вона сформована з реального матеріалу, що від народження оточує нас звідусіль.

Отже, що є джерелом художньої свідомості, яка здатна сотворити новий світ? З чого постає художній образ, запрограмований на те, щоб збуджувати в уяві читача мальовничі картини та людські портрети?

Для створення образу художня література має **слово**, яке несе в собі і смислове значення, і звукове забарвлення, і ритм, і уявний часо-простір. Слово уже саме по собі є художнім образом: *вікно* – око у світ; *чорнобривець* – квітка з чорною барвою; *травень* – пора проростання трави; *весілля* – веселе, святкове дійство; *крига* – тверде покриття води тощо. О. Потебня прийшов до висновку про аналогію між мовою та мистецтвом. За його теорією, слово складається із трьох елементів: 1) єдність окремих звуків (зовнішнє значення); 2) уявлення (внутрішнє значення); 3) саме значення. Насамперед внутрішнє значення цієї структури служить джерелом утворення нових слів (*зір* – зоря, *дзеркало*, *зрілий*, *дозорець* та ін.), основою образності мови і художності літературного твору в цілому. Втрата внутрішнього значення веде до прозаїчності, абстрактного мислення, властивого науці.

Література моделює дійсність у конкретно-чуттєвих образах. Де їх джерела? Єдиний канал, по якому до свідомості людини ідуть відомості про навколишній світ, – органи відчуттів ("відчуття" по-грецьки – **aisthesis**, звідки – *естетичний*, *естетика*). А єдиний спосіб передачі цих відомостей із органів відчуттів у мозок – нервові імпульси. Імпульси ідуть по численних провідних шляхах до різних ділянок мозку. Просторова і часова сума імпульсів, пов'язана з нею мозаїка збудження та гальмування в корі головного мозку – це і є фізіологічна основа людського мислення.

Одна з фундаментальних властивостей мозку – здатність розпізнавати образи. Людина розпізнає друковане слово незалежно від шрифту, кольору літер; промовлене слово – незалежно від тону, тембру й інтонації; предмет – незалежно від того, де і в якому вигляді він знаходиться. Відбувається це тому, що в мозку образи дійсності формуються в певну структурну **модель**, яка є передумовою уявлення про об'єкт дійсності. Модель у свідомості – це оброблена певним чином інформація, яка прийнята органами відчуття (зору, слуху, смаку, нюху, дотику).

Особлива властивість людського мислення – здатність до

символізації. Слово – це найуніверсальніший символ, основна структурно-інформаційна одиниця людської пам'яті і мислення. Кількість активних слів у людини невелика, всього 10-15 тисяч. Проте з їх допомогою в пам'яті залягає великий обсяг інформації, **знань**.

Мислення починається там, де створилась проблемна ситуація, тобто така, що вимагає вибору із двох або більше можливостей. Мислення починається із сприйняття. Але не все сприйняте осмислюється, усвідомлюється: людина здатна значно більше сприймати, ніж усвідомлювати. Проте й не осмислені відчуття не пропадуть даремне: вони залишаються у підсвідомості і в якийсь момент можуть взяти участь у мовленні. Думання починається із сприйняття, а закінчується дією; у художній творчості – реалізацією задуму.

Художня творчість немислима без нагромадження знань і життєвого (точніше – *чуттєвого*) досвіду. Важлива обставина нагромадження знань – це готовність пам'яті сприйняти, розпізнати, відтворити одразу чи потім певну інформацію. Художнє рішення не завжди залежить від ерудиції письменника, а від здатності швидко вибрати із пам'яті необхідні знання. У таких випадках говорять про метикованість, кмітливість, тобто готовність пам'яті видати потрібну інформацію в потрібну мить. Це одна з актуальних умов продуктивного художнього мислення, якому властиві уява та фантазія.

Під **уявою** розуміють здатність людини відтворювати в пам'яті сприйняте через органи чуття раніше, а **фантазія** дозволяє моделювати, компонувати у свідомості ту інформацію й емоційні враження, що почерпнуті із реальної дійсності. Якщо уява – це репродуктивний процес, то фантазія – це творчість. Значну роль у збудженні уяви та фантазуванні відіграє **асоціативність** художнього мислення. *Associo* (з лат. – зв'язую) – це спосіб художньої виразності, заснований на виявленні зв'язку поміж тими образами, що вже закріпилися в художній свідомості, і тими, які виникли у процесі чуттєвого відтворення дійсності. "Закон асоціацій", відкритий ще Аристотелем, важливий однаковою мірою як для "пересотворіння" світу у процесі художньої творчості, так і для художнього сприймання мистецького об'єкта (співтворчість), що забезпечує його "прочитання" з урахуванням специфіки "мови образів".

Безпосередня робота над літературним твором також має

свої особливості. Найпродуктивніша пора такої роботи – у стані **натхнення**. Давні греки пов'язували такий стан з певного роду божевіллям (божа воля): у Гомеровій "Одісеї" – це Муза, що опановує співця. Платон називає натхнення "манією" або "божим насланням", а Демокріт вторить йому: "Без божевілля не було жодного поета". Латинська назва *carmen* (у значенні "вірш", "поема") первісно означала закляття, ворожбу, чари. Гете писав: "Я починаю опівночі, схоплюючись, як божевільний", а в Міцкевича є такі рядки: "Блисне іскра Божа, то вона виникає не з розуму і не з мрії – від Бога прийняв я її на крилах натхнення". А ось як передає Шевченко стан натхнення: "Думи мої... прилітайте, сизокрилі мої голуб'ята, із-за Дніпра широкого у степ погуляти". Психологічний образ творчого натхнення подає Леся Українка у вірші "Як я люблю оці години праці":

*І лобо так, і серце щастям б'ється,
Думки цвітуть, мов золоті квітки.
І хтось немов схиляється до мене
І промовляє чарівні слова,
І полум'ям займається від слів тих,
І блискавицею освічує думки...*

У процесі творчої, натхненної роботи неабияке значення має **інтуїція** – своєрідний момент у процесі пізнання дійсності, який характеризується надзвичайно швидким протіканням асоціативного мислення. Тому вияви інтуїції здаються таємничими, неусвідомленими. Однак інтуїція – це одна з форм пізнання дійсності, коли важливу роль відіграє підсвідомість, де причаєно дрімують усі наші враження і думки, аби в момент натхнення нагадати про себе, включитися у творчий акт. Інтуїція проявляє себе тільки в процесі цілеспрямованої, напруженої роботи розуму і душі.

Створюючи образи-персонажі, змальовуючи певну ситуацію, письменник прагне якнайглибше проникнути у психологію характеру, достовірно відтворити обставини, в яких відбуваються події. З цією метою він, як актор, вдається до **перевтілення**, тобто живе життям героя твору, перебуває в уявлених ним обставинах. Франко зауважував: "Поет для dokonання сугестії мусить розворушити цілу свою духову істоту, зворушити своє чуття, напружити свою уяву (...) в своїй душі пережити все те, що хоче вилити в поетичному творі,

пережити якнайповніше і найінтенсивніше, щоб пережите могло вилитися в слова, якнайбільше відповідні дійсному переживанню".

Не все, що пишеться, є художньою літературою, тож варто визначитися із тими критеріями, прикметами, які дозволяють говорити про художність літературного тексту. *Художність* – естетична категорія, яка вказує на належність усного чи писемного тексту до *мистецьких* явищ. У цьому разі йдеться про мистецтво слова, словесну творчість, якій притаманне особливе (образне) бачення світу, спосіб його відтворення словом і майстерне володіння тим словом. Отже, художність – то передусім мистецька якість словесної творчості. Назвемо її найголовніші критерії (від грецьк. *kriterion* – засіб судження, мірило).

1. Образність. Здатність до образного сприймання та відтворення світу закладена у первісному мисленні людини і пов'язується з виникненням мови. Омовлення світу – це його означення поняттями-назвами, що відпочатково мали образний смисл. Слово – це образ (О. Потебня). З розвитком мови резерв образотворення розширився: *по-перше*, внаслідок набуття словом додаткових смислів, які щодалі множилися і диференціювалися (полісемія); *по-друге*, у поєднанні значень, що породжувало нові образи. Наприклад, "кохання тонкостанне" (П. Тичина). Кожне слово має своє асоціативне поле:

кохання – особливе почуття, любов, пристрасть, ніжність, відданість, вірність, романтичність...

тонкостанне – дівчина, граціозність, юність, витонченість, гармонійність, краса, гнучкість...

Волею поета відбувається змішування асоціацій, внаслідок чого виникає новий образ, котрий моделюється не за логікою реальної дійсності, а за художньою логікою. "Кохання тонкостанне" – перше, дивовижне почуття, що прийшло в ранній юності і сповнене первозданної свіжості, ніжності, пристрасті, краси, гармонії; те почуття набуває образу тонкостанної дівчини з чистими, лагідними очима, відкритим і щирим поглядом. Контекст образу виникає внаслідок злиття понятійно-психологічних смислів та зорових вражень – і відбувається семантичне зрушення, а весь процес образотворення здійснюється за допомогою своєрідних механізмів – метафоризації, художнього означування (епітет).

До таких механізмів відносять усю художню тропіку (метонімія, символ, алегорія та ін.), а також стилістичні та фонетичні засоби.

2. Образний лад. Автономний образ – це лише мікрообраз у системі художнього тексту. Вагома естетична цінність виникає тоді, коли літературний твір становить собою гармонійне поєднання змісту і форми, що забезпечується такими чинниками:

- повноцінне функціонування у творі образів, котрі системно взаємопов'язані, а кожен образ відіграє свою роль необхідного елемента художньої структури;

- наявність оригінальних (нових) образів або таких же образних структур у творі, бо новизна привертає до себе увагу;

- уникнення образів-стереотипів, оскільки їхня наявність у творі хоч і не порушує художньої структури, проте ослаблює її оригінальність;

- майстерне володіння автором твору засобами образотворення (словом, мовою), його постійне прагнення новизни у пошуку виражальних прийомів в процесі моделюванні художнього світу.

Ці міркування можна проілюструвати мудрими та проникливими рядками поезії Ліни Костенко:

*Страшні слова, коли вони мовчать,
коли вони зненацька зачались,
коли не знаєш, з чого їх почать,
бо всі слова були уже чиймись.
Хтось ними плакав, мучився, болів,
із них почав і ними ж і завершив.
Людей мільярди, і мільярди слів,
а ти їх маєш вимовити вперше!
Все повторялось: і краса, й потворність.
Усе було: асфальти й споршиі.
Поезія – це завжди неповторність,
якийсь безсмертний дотик до душі.*

3. Емоційна виразність. Її можна досягти не лише завдяки образному ладу твору, а й іншими засобами: цікавим зображенням подій (уміння будувати сюжет, творити композицію), колоритною мовою, ритмікою. Емоції у читача виникають тоді, коли він здатний включитися в процес співтворчості. Художнє сприймання багатопланове, воно вбирає

у себе: безпосереднє емоційне переживання, осягнення логіки розвитку авторської думки, багатство та розгалуженість художніх асоціацій. Момент художнього сприймання – це "перенесення" читачем образів із твору на власну життєву ситуацію, ідентифікація героя зі своїм "я". Співтворчість читача не обов'язково викликає такі ж переживання і думки, які переживав письменник у момент творчості. Читач, спроектовуючи твір на власні життєві обставини і почуття, розширює емоційне тло художнього тексту. Франко з цього приводу писав про те, що письменник мусить "зворушити так само внутрішню істоту читача, вводячи в неї нове зерно життєвого досвіду, нове **пережиття** і рівночасно зіп'ялюючи те нове з тим запасом виображень, які є активні або які дрімать у душі читачевій. Сказавши коротко: поет розширює зміст нашого внутрішнього **я**, зворушуючи його до більшої або меншої глибини".

Поняття художності літературного твору неодмінно включає в себе *умовність* словесного мистецтва. Вона підкреслює відмінність художнього твору од відтворюваної в ньому реальності. Ця первинна умовність властива всім творам, незалежно від епохи, жанру, стилю. Художня умовність розглядається як принцип образного змалювання дійсності, що свідомо порушує пряму відповідність життєвим реаліям. З цією метою в літературі використовується видозміна природних форм зображуваних явищ та предметів, порушення часових і просторових зв'язків, оживлення неживого світу, конкретизація абстрактних понять і т.п.

Тож література, як і загалом мистецтво, не вимагає визнавати зображене в художніх творах за дійсність.

Література:

1. Потебня О.О. *Поетика і естетика слова*. – К., 1991.
2. Франко І. *Із секретів поетичної творчості*. – К., 1967.
3. *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / За ред. М. Зубрицької. – Львів, 1996.
4. *Літературознавчий словник-довідник*. – К., 2007.
5. Ткаченко А. *Мистецтво слова: Вступ до літературознавства*. – К., 1998.
6. Пахаренко В. *Нарис української поетики: до нових підходів у вивченні літератури // Українська мова та література*. – 1997. – № 29-32.

7. Фролова К. Цікаве літературознавство. – К., 1991.
8. Сартр Ж.-П. Что такое литература // Вопросы философии. – 1992. – № 4.
9. Ортега-и-Гассет. Хосе. Вибрані твори. – К., 1994.
10. Парандовський Ян. Алхімія слова. – К., 1991.
11. Бердяев Н. Смысл творчества. – Харьков, 2002.
12. Макаров А. Пять этюдов: Нариси з психології теорчості. – К., 1990.
13. Выготский Л.С. Психология искусства. – Ростов-на-Дону, 1998.
14. Література. Теорія. Методологія. – К., 2006.
15. Баррі Пітер. Вступ до теорії: літературознавство і культурологія. – К., 2008.
16. Татаркевич В. Історія шести понять: мистецтво, прекрасне, форма, творчість, відтворництво, естетичне переживання – К., 2001.
17. Фуко М. Археологія знання. – К., 2003.
18. Євшан М. Суспільний і артистичний елемент у творчості // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. – К., 1998.

МЕТОДОЛОГІЯ СУЧАСНОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

- у пошуках нової методології
- феноменологія
- літературна герменевтика
- психоаналіз і теорія архетипів
- рецептивна естетика
- структуралізм і семіотика
- літературна компаративістика
- міфологічний аналіз
- постколоніальна критика

Поняття «методологія» було капітально скомпрометоване у радянські часи, бо чи не кожен інтерпретатор літератури твердо знав: ідеться про «марксистсько-ленінську методологію», яку застосовували до всіх, без винятку, наук. Слово «методологія» асоціювалося із «безсмертним ученням», котре непорушно стояло на матеріалістичних позиціях, розповсюджувалося за допомогою праць «безсмертних класиків» (сучення Маркса-Леніна вічне, бо воно правильне), а також різних там «діаматів», «істматів» та «наукового комунізму» – і все це втручалося в будь-які сфери науки та освіти, нав'язуючи ідеологічні кліше, штампи, стереотипи. Тож не дивно, що вся наша література мала тлумачитися як ілюстрація класової боротьби «народних (трудящих) мас із своїми гнобителями», як переможний рух до вершин мистецтва – «соціалістичного реалізму», у якому головним нервом і смыслом була «партиїність». Не дивним є також те, що навіть монах-аскет Іван Вишенський оголошувався борцем проти феодалів і церкви, а християнський мудрець Григорій Сковорода подавався як матеріаліст та атеїст і палкий критик Біблії, то що вже казати про «інтерпретацію» творів «революціонера-демократа» Тараса Шевченка, «вічного революціонера» Івана Франка чи про «дочку Прометя», «провісника соціалістичного реалізму» Лесю Українку...

Така «методологія», без усякого сумніву, призвела до викривлень у тлумаченні літературних явищ і була таким собі «науковим збоченням», яке, тим не менше, пропагувалося,

науково розроблялося, насаджувалося все новим поколінням літературознавців та викладачів літератури.

А насправді *методологія* – це: 1) наука про методи пізнання світу; 2) сукупність методів дослідження, які застосовують у будь-якій науці – відповідно до специфіки її об'єкту пізнання. Тож коли кажемо про *методологію літературознавства*, то маємо на увазі якраз оті методи, за допомогою яких досліджуємо, вивчаємо, розглядаємо, тлумачимо літературні явища.

Правду кажучи, такі методи протягом двох останніх століть в українському літературознавстві культивувалися, але їх застосування мало якийсь неповноцінний, однобічний характер. Бо, скажімо, М.Максимович, М.Костомаров, П.Куліш повелись на «народність», тому літературну продукцію і давнього, і свого часу міряли тільки «народністю». Позитивізм вкупи з «народністю» склали методологічну основу багатьох студій І.Франка (справедливості заради скажемо, що методологія досліджень І.Франка дуже складна, суперечлива і на різних етапах його творчого і наукового шляху інакша), М.Грушевського; С.Єфремов мав ухил в соціологію та в національну ідеологію, а радянські літературознавці пішли «єдино правильним» шляхом у науці про літературу.

Та як би там не було, а стара (за своєю суттю) методологія себе зжила, тож певні елементи культурно-історичного, історико-порівняльного, біографічного, філологічного методів можуть використовуватися нині фрагментарно, до потреби, хоч загалом матеріалістично-позитивістський підхід до літературних явищ сьогодні є очевидним анахронізмом. До нього вдаються хіба що «ідеологічні працівники» (як себе уявляли деякі літературознавці та викладачі літератури) або тупі «учені», котрі потрапили у свій час на кафедри університетів випадково чи за «партійною рекомендацією», і неспроможні (а нерідко свідомо цього не хочуть робити) вибратися з «радянського літературознавства».

На межі ХХ і ХХІ ст. у літературознавстві фіксується криза методології. У суспільстві споживачів література знецінилася, ЗМІ витіснили її на маргінеси, нею цікавиться група інтелектуалів. На Заході немає магістральної методології літературознавства: у Франції вдаються до психоаналізу, структуралізму, фемінізму; у Німеччині – до рецептивної

естетики; в Італії – до семіотики в поєднанні з рецептивною естетикою; в англо-американському літературознавстві домінує структуралізм та постколоніалізм; в Австралії, деяких країнах Східної та Південної Європи – постколоніальна критика. Водночас у всьому цьому розмаїтті (плюралізмі методів) простежується тенденція до об'єднання всіх методів під однією парасолькою – культурологією. Можливо, це крок до універсалізації, а з іншого боку, теоретики літератури усвідомлюють, що інтерпретація літератури ніколи не дає повноти і вичерпності, тому подібна до *теорії мерехтіння* (мерехтіння – це те, чого не можна вловити).

В українському літературознавстві ситуація неоднозначна. Поступово відходить позитивізм та соціологізм у тлумаченні літератури, що тривалий час культивувалися у XIX та XX ст. Консервативна частина літературознавства ще й досі практикує в руслі культурно-історичного, біографічного та історико-порівняльного методів, та криза у поглядах на природу і функції літератури очевидна. Нова хвиля українського літературознавства квапливо засвоює здобутки літературознавства Заходу, значною мірою нам не відомі або свідомо перекручені (як вияв "буржуазної науки") тією ж матеріалістично-позитивістською критикою. У тій поквапливості надолужити згаяне іноді втрачається відчуття міри, системності, наявні спроби "перечитати" власну літературу за допомогою чужих схем та мірок. Але в цілому сучасне українське літературознавство переживає своєрідний "методологічний бум" і помітно переорієнтовується в осмисленні художніх явищ. Проблема нині полягає не скільки в добуванні нових знань із західної філософії та літературознавчої науки, стільки у виробленні **власної системи** літературознавчих поглядів та критеріїв. Попередній етап української науки про літературу не дає достатнього матеріалу для цієї роботи, тому об'єктивно виникає потреба в осмисленні світового літературознавчого досвіду принаймні за останнє століття.

Феноменологія. Засновник феноменології **Е.Гусерль** (1859-1938 рр.) досліджував проблему людської свідомості, що є актуальним і для розуміння мистецтва слова. Базовим поняттям у концепції філософа є *інтенція* (лат. *intentio* – *намір, прагнення*) – властивість свідомості сприймати, "присвоювати",

осмислювати, називати те, що лежить поза її сферою (людська свідомість – це завжди *свідомість чогось*). У теорії літератури цю категорію застосував **Р.Інгарден** (1893-1970 рр.), який трактує літературний твір як об'єкт, що усвідомлюється через акт читання (читання як *феномен* – те, що з'являється у свідомості, вияв свідомості). Учений розрізняє чотири взаємопов'язані рівні, які переводять літературний твір в "уявлюваний об'єкт" у свідомості читача: 1) звучання; 2) значення; 3) багатозначність; 4) об'єкти в літературному творі. Художнє сприймання твору постає як акт *співтворчості* ("літературний твір є тим, на що спрямовані наші акти свідомості"), як акт "пізнання твору". Феноменологічне вчення може бути застосоване для розкриття психології літературної творчості, оскільки творчість – це "акт свідомості", "переживання" (терміни Гусерля), "явлення чогось" (слова, образу, тексту). Таким чином, джерелом твору є неповторне авторське "я", причому не як душа чи субстанція, а як трансцендентна (непізнана) категорія.

Літературна герменевтика (з гр.: *з'ясувати, пояснювати*) – наука інтерпретації (тлумачення) художнього тексту. Основи герменевтики заклали М.Гайдеггер, Г.-Г.Гадамер, П. Рікер. Ключове поняття герменевтики – *розуміння*, а в застосуванні до літератури – розуміння тексту, тому-то у вченні Гайдеггера значне місце займають роздуми про відношення між *мовою та буттям*. Цей аспект висвітлював і Гадамер: "Скрізь, де ми намагаємося збагнути світ, де відбувається подолання відчуженості, де здійснюється засвоєння, де видаляється незнання і незнайомство, скрізь здійснюється герменевтичний процес збирання світу в слово і в загальну свідомість". Або: "Мова – це універсальне середовище, у якому здійснюється розуміння. Способом цього здійснення є тлумачення".

Герменевтика передбачає індивідуальне (суб'єктивне) прочитання, освоєння тексту, яке спирається на попередній естетичний і мисленнєвий досвід реципієнта (того, хто сприймає). Між твором та інтерпретатором виникає діалог, як між минулим та сучасним. Розуміння тексту трактується як саморозуміння реципієнта. Сама ж інтерпретація є принципово відкритою (може бути безліч інтерпретацій тексту) і ніколи не

може бути завершеною. П.Рікер виділяє три етапи розуміння літературного тексту: 1) аналіз змісту і форми твору; 2) процес читання, який зумовлює певну реакцію читача; 3) привласнення значення тексту (текст стає надбанням уяви та свідомості читача).

Психоаналіз і теорія архетипів. Психоаналітичний метод заснований австрійським лікарем-невропатологом З.Фройдом. Суть методу полягає у тлумаченні підсвідомого у психічній (і творчій, зокрема) діяльності людини. Художня творчість розглядається крізь призму примирення "принципу задоволення" і "принципу реальності". Цей процес передбачає *сублімацію* (перехід) підсвідомих бажань в художні образи, реалізацію душевних сил і розв'язання внутріпсихічних конфліктів. Джерела і рушійні сили художньої творчості представники методу вбачають у прагненні людини здійснити невдоволені бажання, пов'язані із сексуальними переживаннями. Подібне і є мотивацією вчинків літературних героїв, а часом і самої художньої творчості. Зацікавлення Фройда психологією творчості привели його до порівняння мистецтва і сну: у сні він вбачав ті самі психологічні механізми, за допомогою яких конструюється образ, художній світ, а сам сон розглядався як "дорога" до підсвідомого. Вчення Фройда розвинув К.-Г.Юнг, який висунув теорію *архетипів* (з гр.: *праобраз, праформа*). Архетип, за Юнгом, це "універсальний символ", "індивідуальне підсвідоме", образи, характери, теми, які існують у літературі з часу їх виникнення, постійно відновлюючись у її розвитку. Юнг вбачав завдання дослідника у тому, щоб збагнути архетип та особливості його функціонування у мистецтві. Проблеми психоаналізу цікавили Франка ("Із секретів поетичної творчості"), простежуються в дослідженнях сучасних українських літературознавців.

Рецептивна естетика. Теорія рецепції (з лат.: *ресертіо – прийняття, сприйняття*) започаткована Г.Р.Яуссом та В.Ізером у 60-х роках ХХ ст. Головна засада рецептивної естетики – активна роль читача у процесі пізнання та реалізації літературного тексту. Яуссу належить концепція "горизонту сподіваного". "Горизонти", як вважає німецький професор, категорії, що позначають рівень сприймання художнього тексту:

крім "первинного горизонту", який відзначається естетично-смісловою спроможністю тексту в момент його створення, існують "пізніші горизонти", зокрема й "горизонт досвіду реципієнта", що вступає в контакт як з "первинним", так і з будь-яким "чужим" горизонтом (це можуть бути літературознавчі дискурси). Але вирішальне значення в естетичному прочитанні твору має "горизонт сподіваного", інакше кажучи – чого жде читач від твору, що в нім шукає, у чому його інтерес? Цей "горизонт сподіваного" залежить від таких чинників, як загальна культура реципієнта, його естетичний досвід, здатність розуміти "мову мистецтва".

Рецептивна естетика розглядає художній текст як відкриту структуру, зорієнтовану на читача, вивчає читацькі реакції, оцінки. У системі "автор – твір – читач" акцентується на останньому компоненті. Італійський культуролог Умберто Еко (1932 р.) обґрунтував думку про те, що у структурі художнього твору закладено можливості та перспективи для творчої взаємодії з читачем, для гри його уяви (книга "Відкритий твір").

Структуралізм і семіотика (від лат.: *structura* – будова, розташування, порядок; від гр.: *semiotike* – вчення про знаки) – теорії, які розглядають мистецтво як особливу мову або систему знаків, а окремих художній твір – як знак чи ряд знаків цієї системи. Структуралізм як теоретичний напрям започаткований "Курсом загальної лінгвістики" (1916 р.) Ф. де Сосюра, де мова осмислюється як система знаків: "Мова – це система, всі частини якої можуть і повинні розглядатися в їхній синхронній єдності". Термін "структура" вперше з'явився у працях Празького лінгвістичного гуртка (Р.Якобсон, М.Трубецької, Я.Мукаржовський). Проблемами структурної антропології (міфологічного мислення) займався французький етнограф К.Леві-Строс. Структуралізм у літературознавстві (Ю.Лотман, Р.Барт, М.Бахтін) виявив себе у концепції тексту: текст розглядається як система знаків, з'ясовується питання, що робить мовну інформацію твором мистецтва, досліджуються поетичні функції мови. Семіотика тісно пов'язана із структуралізмом і виникла під впливом теорії знака Ф. де Сосюра. Об'єктом семіотичних досліджень є усі сфери культурної діяльності: архітектура, малярство, театр, кінематографія, література, які можна розглядати як систему

чиків. Зокрема, Ю.Лотман розробив семіотичний аналіз поезії: він висвітлює поетичний текст як складну ієрархічну систему, елементи якої взаємопов'язані між собою. Кожен літературний текст формується з кількох систем (рима, метрика, лексика, синтаксика тощо). Семіотику розповідних жанрів вивчала "формальна школа" (В.Шкловський, В.Жирмунський).

Теорія структуралізму зазнала певних змін у 60-70 рр. ХХ ст. (Ю.Габермас, Л.Вітгенштайн, Л.Єльмслев, Н.Хомський, А.Жакоб, Ж.Деріда, Р.Барт). *Постструктуралізм* заперечив традиційне уявлення про автора як джерело тексту, оскільки саме читач є творчим співучасником інтерпретації тексту. *Деконструктивізм* як один з напрямків постструктуралізму висунув ідею "децентралізації" структури та розвинув новий погляд на письмо як на гру "присутності" і "відсутності".

Літературна компаративістика (порівняльне літературознавство) як галузь літературознавства склалася у ХІХ ст. під впливом праць німецького ученого Т.Бенфея та російського літературознавця О.Веселовського. Методику порівняльного літературознавства використовував у своїй роботі І.Франко, пізніше – В.Перетц, Д.Чижевський, О.Білецький, У сучасній зарубіжній компаративістиці спостерігається наукова активність. Ця галузь розвивається у взаємодії з іншими – теорією літератури, культурологією, філософією, психологією, орієнтується на методологічні засади феноменології, герменевтики, рецептивної естетики. Останнім часом помітно активізувалася й українська компаративістика. Основні проблеми, яким займається порівняльне літературознавство:

- міграція сюжетів, мотивів та їх варіанти в національних літературах;
- типологія художніх форм (зіставлення художніх явищ різних часів і літератур з метою виявлення спільних ознак та закономірностей розвитку);
- історична еволюція художніх форм (жанри, стилі, стильові різновиди, типи творчості) у словесному мистецтві різних народів, а відтак – відтворення загальносвітової (регіональної) динаміки літературного розвитку;
- культурний контекст окремих літературно-мистецьких явищ.

Сучасна методика компаративістичних досліджень залежить від об'єкта вивчення та від обраного наукового методу, який оптимально підходить для порівняльних студій.

Міфологічний аналіз. Інтерес до міфу (словесного сказання, легендарної оповіді), до міфології виявив себе ще в античну добу (Аристотель, Платон), але особливо активізувався у нові часи, зокрема в епоху романтизму (Ф.Шеллінг, брати Грімм). Впродовж ХІХ-ХХ ст. поняття "міф" трактувалося з різних позицій: міф – джерело історичного пізнання (О.Потебня, Е.Тейлор), міф – символічна форма, яка відображає історію людського буття (Е.Кассіер), міф – це відгалуження або проєкція ритуалу (Дж.-Дж. Фрезер, Дж. Гаррісон), міф – відображення психічного життя, закодоване оприявлення його закономірностей і динаміки через архетипи-міфологеми (К.-Г.Юнг), міф – це мистецтво безумовної метафоричної ідентичності (Н.Фрай). З давніх-давен міф, міфологію пов'язують із літературною творчістю (міф як складова частина художньої структури твору). Відтак прочитання таких літературних творів передбачає виявлення та аналіз (інтерпретацію) таких міфологічних елементів або структур.

Методика міфологічного аналізу передбачає:

- розпізнавання і виявлення у художньому творі міфів або міфологічних структур;
- ідентифікація літературного варіанту міфу з інваріантом (наприклад, за словником міфів або за іншими джерелами – фольклор, священні тексти та ін.);
- зіставлення літературного міфу із виділеним інваріантом;
- з'ясування смислів і значень літературного міфологічного образу в загальній структурі художнього твору;
- визначення контексту літературних міфологічних образів чи мотивів;
- з'ясування художнього колориту міфологічного образу (з урахуванням історичної епохи, типу творчості, стильових різновидів тощо);
- дослідження мотиву звернення письменника до міфологічних образів.

Постколоніальна критика. У другій половині ХХ ст. стався бурхливий крах колоніальних володінь у світовому масштабі, а в кінці 80-х – на поч. 90-х років він охопив і Південну та Східну Європу (розпад Югославії, СРСР). У зв'язку з цим процесом поширився термін "постколоніальний", тобто "такий, що стосується періоду після здобуття незалежності". Цей термін не літературознавчий, а швидше – хронологічний. Для того, щоб збагнути суть постколоніального в культурі, необхідно з'ясувати, що таке *культурний колоніалізм*. На думку М.Павлишина, "це комплекс заходів (культурних установ, ідеологій, практик, а також риторичних стратегій) у будь-яких видах популярної чи високої культури, спрямований на підтримку політичної та економічної влади-гегемонії". До прийомів культурного колоніалізму належать: привласнення метрополією культурних (матеріальних та духовних) цінностей колоній, створення опозицій "універсальне/ місцеве", "загальнолюдське/ місцево-етнографічне", "прогресивне/ відстале", "центральне/ маргінальне" тощо. Розрізняють два види протистояння культурному колоніалізму. *Антиколоніальний* – це опір колоніалізму у формі розвінчання імперських міфів та протиставлення їм ідеї національного визволення. *Постколоніальний* вид – це усвідомлення взаємозалежності колоніального й антиколоніального та вивільнення з-під політичної заангажованості, імперського мислення, переоцінка (деконструктивне прочитання) підколоніальних художніх здобутків нації.

Таке завдання тепер стоїть і перед українським літературознавством. Якщо в епоху колоніального гноблення художні й літературно-критичні спроби діячів української літератури мали антиколоніальний характер, то нині, коли Україна проголосила незалежність, завдання полягає в переосмисленні художньої спадщини минулого. Але тут слід пам'ятати, що "постколоніальне, відмежовуючись від колоніального, рівночасно вбирає в себе його історичний досвід, а то й співіснує з ним в одному часі, місці і навіть одному культурному явищі" (М.Павлишин). Українська постколоніальна критика лише складається, отож розробка її теоретичних основ ще попереду.

В и с н о в о к: у сучасному літературознавстві є цілий ряд наукових методів, кожен з яких обирає свій аспект бачення і

дослідження художньої творчості. Немає єдино правильного, найоптимальнішого методу у вивченні літератури. Всі вони так чи інакше можуть бути використані в дослідницькій роботі. Різноманітність підходів до явищ художньої творчості, гнучкість методу дозволить глибше їх збагнути й оцінити.

Література:

1. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.// За ред. М.Зубрицької. – Львів, 1996.
2. Літературознавчий словник-довідник. – К., 2007.
3. Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ ст. – К., 2008.
4. Самосознание европейской культуры ХХ века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. – М., 1991.
5. Вступ до літературознавства: Хрестоматія. – К., 1995.
6. Фрейд Зигмунд. Психология бессознательного. – М., 1989.
7. Сартр Жан Поль. Нудота. Мур. Слова. – К., 1993.
8. Гуссерль Э. Логические исследования. Ч.1: Прологомены к чистой логике. – К., 1995.
9. Квіт Сергій. Основи герменевтики. – К., 2005.
10. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури. – К., 2001.
11. Хализев В.Е. Теория литературы. Изд. 2-е. – М., 2000.
12. Літературна енциклопедія: У 2 томах / За ред. Ю.І.Коваліва. – К., 2007.
13. Гейзінга Йоган. Ното Ludens. – К., 1994.
14. Мітосек Зофія. Теорії літературних досліджень. – Сімферополь, 2003.
15. Козлик І.В. Теоретичне вивчення філософської лірики й актуальні проблеми сучасного літературознавства. – Івано-Франківськ, 2007.
16. Рюс Жаклін. Поступ сучасних ідей: Панорама сучасної науки. – К., 1998.
17. Наснко М.К. Історія українського літературознавства. – К., 2001.
18. Література. Теорія. Методологія. К., 2006.
19. Баррі Пітер. Вступ до теорії: літературознавство і культурологія. – К., 2008.
20. Літературознавча рецепція і компаративістичний дискурс / За ред. Р.Гром'яка. – Тернопіль, 2004.
21. Зборовська Н.В. Психологія і літературознавство. –

- К., 2003.
22. Ортега-і-Гассет Х. Вибрані твори. К., 1994.
 23. Рикер П. Конфликт інтерпретацій. Очерки о герменевтике. М., 1995.
 24. Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика. – К., 2001.
 25. Дерида Ж. Письмо та відмінність. – К., 2004.
 26. Лотман Ю.М. Семіосфера. – СПб, 2000.
 27. Ільницький М., Будний В. Порівняльне літературознавство. – Львів, 2008.
 28. Барт Ролан. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М., 1989.

ЛІТЕРАТУРНИЙ ТЕКСТ

- учення про знак Ф. де Сосюра
- психолінгвістична теорія О. Потебні
- текст у світлі семіотики та структуралізму
- текст як об'єкт феноменології
- текст як об'єкт герменевтики
- загальні риси літературного тексту
- контекст, підтекст, гіпертекст
- фоніка, тропіка, стилістика тексту

Учення про знак Ф. де Сосюра. Швейцарський лінгвіст у "Курсі загальної лінгвістики" принципово розрізняє поняття "мова" і "мовлення". За Сосюром, мова -- "це готовий продукт, пасивно засвоєний індивідом", а мовлення -- "являє собою індивідуальний акт волі і розуму, де слід розрізняти: 1) комбінації, в яких мовець застосовує мовний код, аби висловити мовну думку; 2) психофізичний механізм, який дозволяє йому унааявити ці комбінації". Отже, мова реалізується в індивідуальному мовленні.

Для тлумачення природи мови вчений оперує терміном "лінгвістичний знак" ("мова -- це система знаків, які виражають поняття"). Лінгвістичний знак поєднує **поняття** та **акустичний образ**, обидва ці елементи пов'язані між собою і один одного передбачають.

поняття	образ-знак	позначене
акустичний образ	дерево назва	позначення

Лінгвістичний знак *довільний*, тобто позначення певного поняття не зумовлене ні змістом, ні формою цього поняття. Лінгвістичний знак *незмінний*, бо є результатом своєрідної колективної угоди: ми його приймаємо таким і користуємося у такий спосіб, як це склалося історично. Водночас знак є *мінливим*, оскільки з часом відбувається "зсув відношення між позначеним і позначенням" (наприклад, *замók* -- *зáмок*; омоніми *коса*, *ключ* та ін.).

Психолінгвістична теорія О. Потебні. Ключовим поняттям цієї теорії є **слово**, яке вчений відносить до мовлення, штипає його "засобом утворення поняття". Народження слова має психологічну природу – як результат мовної діяльності людини. У праці "Думка й мова" Потебня пише: "У слові ми розрізняємо *зовнішню форму*, тобто членороздільний звук, *міст*, що об'єктивується через звук, і *внутрішню форму*". Вважаючи, що слово і поетичний твір структурно споріднені, мовознавець зауважував: "У поетичному творі, взагалі у художньому творі наявні ті ж самі стихії, що й у слові: зміст (або ідея), відповідний чуттєвому образу або розвиненому з нього поняттю; внутрішня форма, образ, який вказує на цей зміст (...), і, нарешті, зовнішня форма, в якій об'єктивується художній образ".

Слово	Літературний твір
зовнішня форма	зовнішня форма
внутрішня форма	образ
значення	зміст

Зовнішня форма, за Потебнею, "не звук, першопочаткова зовнішня форма, а слово, єдність звуку і значення". Внутрішня форма слова пов'язується з його етимологічним первнем, а художнього твору – з образом. Поезія є мисленням в образах, зазначав Потебня ("без образу немає мистецтва, зокрема поезії"). У поетичному творі образ постає як узагальнене чуттєве враження. На думку Потебні, заслуга митця не в тому *мінімум* змісту, який думався йому у процесі створення, а в певній гнучкості образу, в силі внутрішньої форми "збуджувати найрізноманітніший зміст". Під *змістом* художнього твору вчений розуміє "низку думок, викликаних образами в глядачеві або читачеві, а також тих, що були ґрунтом у самому художнику впродовж акту творення". Висновок за Потебнею: "Вважаючи, що художній твір є синтез трьох моментів (зовнішньої форми, внутрішньої форми і змісту) ми робимо висновок, що й слово є мистецтво, сама поезія".

Текст у світлі семіотики та структуралізму. У системі поглядів Сосюра основне місце займають Об'єкт і Знак. Його сучасник **Чарльз Пірс** (1839-1914 рр.) уводить ще й Інтерпретатора. Таким чином, семіотика мови і літератури

набуває значення науки про такі знакові системи, яким притаманна функція висловлювання. На думку Ролана Барта, літературний твір у цілому функціонує як знак. Такий твір – це готовий, стабільний, організований, структурований текст, що має стійкий смисл. Але цей текст є лише авансеною семіотичного об'єкта; за нею – "друга сцена", де відбувається інтенсивна семіотична робота над створенням текстового смислу. Інакше кажучи, *твір і текст*, на думку семіотиків, не одне і те ж: твір – це означуване, а текст – його означник. Текст сплетений із "джерел", "впливів", "ремінісценцій", "запозичень" (бо ж мова існує до тексту!), або "культурних кодів" (Барт). Автор цього терміна так його пояснює: "Це перспектива великої кількості цитат, міраж, зігканий із багатьох структур; одиниці, утворені цим кодом, є не що інше, як відгомони чогось, яке вже було читане, бачене, зроблене, пережите: код є слідом цього "вже". Перешлетення "кодів" у тексті Барт означив терміном *письмо*, а акт заглиблення у нього – *читанням*. Для нього процедура "читання", якої вимагає "текст", повинна істотно відрізнятися від критичної "інтерпретації", яку передбачає "твір". Семіотики пов'язували текст з прагматичним аспектом ("для чого текст?"), тому й ішла мова про Інтерпретатора, Адресата, Співрозмовника. "Текст потребує співрозмовника, – писав Ю.Лотман. – У ньому глибоко діалогічна природа свідомості як такої. Щоб працювати, свідомість потребує свідомості, текст – тексту, культура – культури".

Структуралізм як підрозділ семіотики розглядає текст як взаємозв'язок складових частин. Виявлення цих частин і способів зв'язку між ними веде до "розчленування" твору (наприклад, у вірші з'ясовуються тропи, фоніка, стилістичні прийоми, стопи, рими та ін.), що може здатися, на перший погляд, формалізмом, проте, як слушно зауважив Р.Якобсон, "у поезії будь-який мовленнєвий елемент перетворюється у фігуру поетичного мовлення", тобто можна випробовувати багатозначність слова, поетичну етимологію, звуковий символізм, семантичне зближення мовних одиниць тощо.

Текст як об'єкт феноменології. За визначенням Р.Інгардена (1893-1970 рр.), "літературний твір – це суто інтенційний твір, джерелом існування якого є творчі акти свідомості автора, а фізичною підставою – текст, усталений на

письмі або за допомогою іншого засобу". Твір – утворення (визначено: а) план звучання слів, а також утворень і типів звучання вищого порядку; б) план значущих одиниць: речень і груп речень; в) план схематичних образів; г) план предметів. Літературний твір відзначається впорядкованістю своїх частин, послідовністю; естетичної цінності у ньому перебувають у потенційному стані. Твір реалізується завдяки сприйманню читачем – "впізнанню", а це "впізнання" передбачає "читання", тобто "схоплення плінної за природою структури і своєрідності твору". За такого читання текст ніби розпадається на частини, що постають у часовій перспективі (процес читання – не просто відтворення тексту, а створення його заново у свідомості читача), коли слово набуває конкретного змістового та естетичного наповнення.

Текст як об'єкт герменевтики. Природа літературного тексту, на думку теоретиків герменевтики (Гайдеггер, Гадамер, Рікер), полягає в особливостях людського мовлення. "Ми, люди, є мовленням, – каже Гайдеггер. – Основою людського буття є мова, але в дійсності мова збувається тільки в мовленні (...). Поезія – це становлення буття за допомогою слова". Гадамер вважав, що "стихія мови відкриває універсальний доступ до світу", а граматичні правила, структурування звуку, рима, ритм, інтонації тощо – це лише "стабілізуючі чинники, які фіксують і призупиняють минушість слова, що проривається за свої межі". Поль Рікер підкреслює, що текст має безліч смислів, які творять не просто фіксований на письмі текст, а можливість контексту, прорив до невідомого. Зрештою, щоб зрозуміти світ, завжди потрібне слово; інтерпретація тексту – це інтерпретація світу.

В и с н о в о к: **текст** (у широкому значенні) – це структура, що складається з елементів-знаків, які становлять собою певну єдність. Тут знак – це образ із його значенням та способом вираження. **Текст** (у вузькому значенні) – це єдність мовних знаків, що організовані за нормами даної мови і є носіями інформації.

Існує три основні визначальники тексту: *знак, код, дискурс*.

З н а к – це модель, що поєднує смисл та структуру і служить одним із засобів творення художнього світу (як тексту).

Виділяються лінгвістичні знаки (Сосюр), знаки, що віддзеркалюють структуру поняття (Дерріда), знаки-образи. За Пірсом, є чотири види знаків: *іконічні* (зображальні), *індекси* (вказівні), *символи*, *сигнали*.

К о д – система знаків (символів), за допомогою яких текст передається, сприймається і зберігається (запам'ятовується). Код служить для забезпечення комунікації, тому мусить бути зрозумілим усім учасникам комунікаційного процесу. Уперше застосував цей термін Сосюр.

Д и с к у р с (сукупність міркувань, суджень, описів) виявляє різні рівні структурованості тексту: *наративний* (виклад, розповідь, сюжет), *семантичний* (зміст, образи, задум), *мовленнєвий* (як індивідуальний варіант застосування мови), *синтаксичний*, *граматичний*, *фонетичний* (правила висловлювання). Дискурс тлумачать і як сукупність можливих інтерпретацій тексту.

Художньому тексту властиві:

- завершеність
- мінливість смислу
- відкритість для інтерпретації (співтворчість)
- зображений у творі світ поза тестом не існує.

У літературознавстві використовують і такі терміни, пов'язані з текстом:

к о н т е к с т – текстуальне оточення, яке розкриває сутність того чи іншого образу, мотиву, міфа, зумовлює його комукаційну вартість;

п і д т е к с т – приховане, образно-художнє, внутрішнє значення літературного тексту;

г і п е р т е к с т – текст без меж, без початку і кінця, мета якого відтворити гіпердійсність – здецентровану, безмежну, позачасову, безсистемну.

Літературний текст складається зі слів, які мають як *пряме*, так і *переносне* значення. Слова з прямим значенням несуть смислове навантаження у творі, але водночас їх використання здатне творити емоційно-експресивні образи, художній стиль (*синоніми*, *антоніми*, *пароніми*, *омоніми*, *архаїзми*, *неологізми*, *діалектизми*, *жаргонізми*, *вulьгаризми тощо*).

Слова, вжиті в переносному значенні, становлять *тропіку*

літературного тексту (*епітети, порівняння, метафори, метонімії, алегорії, символи, гіперболи, літоти та ін.*).

Художня стилістика тексту включає градацію, інверсію, епітис, паралелізм, антитезу, види повторів (анафора, епіфора, рефрен, кільце) риторичні фігури (запитання, вигук, звертання).

До *фонетичних* художніх засобів у структуруванні тексту належать: алітерація, асонанс, ономапоєа (звуконаслідування), різні способи римування.

Література:

1. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М.Зубрицької. – Львів, 1996.
2. Фердінан де Сосюр. Курс загальної лінгвістики. – К., 1998.
3. Потебня О.О. Поетика і естетика слова. – К., 1991.
4. Фізер І. Психолінгвістична теорія літератури Олександра Потебні. – К., 1996.
5. Барт Ролан. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М., 1989.
6. Лотман Ю. Анализ поэтического текста. – Л., 1972.
7. Возняк Тарас. Тексти та переклади: Семантичний простір мови. – Харків, 1998.
8. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1986.
9. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури. – К., 2001.
10. Література. Теорія. Методологія. К., 2006.
11. Баррі Пітер. Вступ до теорії: літературознавство і культурологія. – К., 2008.
12. Еко Умберто. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів. – Львів, 2004.
13. Крістева Ю. Полілог. – К., 2004.

ЛІТЕРАТУРНИЙ ТВІР

- значення терміна
- текст і твір
- структура твору
- змістові чинники твору
- змістоформальні чинники твору
- формальні чинники твору
- художній світ твору

Термін «літературний твір» є одним із основних у термінологічній системі літературознавства, проте він не фіксується і не тлумачиться в жодному з українських літературознавчих словників. Чи то термін настільки самоочевидний, чи то пояснення його є складним та неоднозначним. Якщо виходити із загальних визначень мистецьких творів (картина, музичний твір, скульптура, архітектурний витвір, театральна вистава, кінофільм, прикраса, фреска, предмети вжиткового мистецтва тощо), то можна виділити два аспекти: 1) *артефакт* (з лат. *artefactum* – *штучно зроблений*); 2) *естетичний об'єкт*, тобто те, що володіє потенціалом художньої рецепції і впливу. Якщо артефакт асоціюється із матеріальним оформленням, матеріальною конкретикою, то естетичний об'єкт мислиться як породження ідеального, духовного. І те, й інше забезпечує діалектичну єдність, у якій і постає твір художній.

Літературний твір – поняття неоднозначне, і все залежить від того, з якого погляду його тлумачити.

З погляду *феноменології*, твір становить собою витвір актів свідомості автора. На думку німецького ученого Р.Інгардена, твір не належить до реальних предметів, оскільки «ці останні в якийсь момент народжуються, якийсь час живуть, можливо, змінюючись у процесі свого існування, і, нарешті, припиняють існування». Твір, натомість, хоч і з'явився у певний часовий момент, не припиняє свого існування навіть після знищення його буттєвої основи (наприклад, книги). Адже він продовжує існувати у свідомості. І навпаки: вирісши з актів свідомості автора, твір набуває певної незалежності, автономності. Відтак реципієнт, не маючи змоги досягнути до

свідомості, переживань автора, має можливість доступу до твору як самостійного предмета. Твір, таким чином, перетворюється на одну із форм буття – суто інтенційного буття.

З погляду *структуралізму*, літературний твір – це структура, яка естетично організована у складну ієрархію, що тримається на домінуванні одного зі складників над іншими. Відтак уже йдеться про значення кожного елементу твору, про їхнє естетичне навантаження, про їхню взаємодію, про певні рівні утвореної структури. Структуралісти звертають пильну увагу на формування художньої структури, яка виникає внаслідок накладання фонологічного, лексичного, синтаксичного рівнів. Зовнішня, матеріальна структура літературного твору (як вербального об'єкту), на думку представника празької лінгвістичної школи Я.Мукаржовського, є символом (знаком) естетичної суті твору.

З погляду *психолінгвістики* (за О. Потебнею), художній твір є синтез трьох моментів – зовнішньої форми, внутрішньої форми і змісту.

Літературний твір – це складна семіотична структура, поєднання матеріальних знаків (слів, тексту) та образного значення, внаслідок чого виникає первинний (в уяві автора) і вторинний (а уяві реципієнта) художній світ.

Текст і твір. У попередній лекції сказано, що літературний текст – це структура, що складається з елементів-знаків, які становлять собою певну єдність (тут знак – це образ із його значенням та способом вираження). Літературний твір – це художній світ, створений автором і відтворений реципієнтом. За термінологією Ф. де Сосюра, текст – то позначення, а твір – то позначене. Текст – то матеріальний (вербальний) субстрат твору, оскільки поняття літературного твору ширше за поняття тексту. До літературного твору, окрім тексту, входять такі структурні елементи, як образ (персонаж), мотив, тема, ідея, пафос, опис (пейзаж, портрет, інтер'єр), хронолог та ін. Текст придатний для аналізу (з погляду словесної структури та семіотики елементів), а літературний твір можна лише інтерпретувати, оскільки твір не є закінченою структурою: його тлумачення залежить від читача, який має підставу і право на суб'єктивність. Відтак будь-який літературний твір має

текстовий інваріант, але в процесі інтерпретації він множитья на безліч варіантів.

Структура твору. Теоретики літератури прагнули побудувати логічну схему літературного твору. Наприклад, уже згадуваний *О.Потебня* вважав, що слово і поетичний твір структурно споріднені: "У поетичному творі, взагалі у художньому творі наявні ті ж самі стихії, що й у слові: зміст (або ідея), відповідний чуттєвому образу або розвиненому з нього поняттю; внутрішня форма, образ, який вказує на цей зміст (...), і, нарешті, зовнішня форма, в якій об'єктивується художній образ".

Р.Інгарден виділив у складі літературного твору чотири пласти (*Schicht*): 1) звучання мови; 2) значення слів; 3) зображувані предмети; 4) види предметів (*Ansicht*), їх образ.

Німецький філософ *Н.Гартман* стверджував, що літературний твір неминуче має багато пластів, проте за способом свого буття він поділяється на два основні пласти: 1) передній план, представлений матеріально-чуттєвою предметністю (образністю); 2) задній план – «духовний зміст». Схожі міркування висловлював іспанський мислитель *Х.Ортега-і-Гассет*: «Нехай читач уявить, що зараз ми дивимося в сад крізь віконну шибку. Наш зір мусить прилаштуватися так, щоб погляд проходив крізь скло і падав на квіти й листя. Позаяк те, що ми прагнемо бачити, – сад, погляд падає саме туди; він проникає крізь шибку, не затримуючись на ній. Чим прозоріше скло, тим менше ми його помічаємо. Аж ось, напружившись, ми зуміли відірватися від саду і, скоротивши погляд, затримати його на склі. Тоді сад зникає з-перед наших очей, і ми замість нього бачимо якісь невизначні кольорові плями, ніби приклеєні до вікна».

Чимало теоретиків літератури, починаючи від Аристотеля, намагалися збагнути структуру літературного твору через осмислення взаємозв'язків змісту і форми, виділяючи змістотворчі та формотворчі елементи і говорячи про єдність змісту і форми, яка забезпечує творові естетичну цінність.

Ми ж скажемо так: літературний твір, який за допомогою художньої форми виражає певний зміст, має *три основні структурні характеристики*:

- 1) предметно-зображальна наповненість твору;

2) художнє мовлення (тропіка, лексика, стилістика, фоніка);

3) композиція (від komponування речень, абзаців – до побудови всього твору).

Відтак можна вести мову про *чинники структуризації літературного твору*:

1) *inventio* – винаходження предметів (матеріал твору, або, як говорилося у давніх поетиках, матерія твору);

2) *dispositio* – розташування, komponування, моделювання, побудова матеріалу (предметів);

3) *elocutio* – прикрашування, себто яскраве, відповідне до змісту словесне вираження.

Поява твору зумовлена творчим задумом, авторською ідеєю, яка стає *концепцією* всього твору. Як висловився Ю.Лотман, «ідея не поміщена в які-небудь, навіть дуже вдало підібрані цитати, а виражається у всій художній структурі (...) План – ідея архітектора, структура споруди – її реалізація».

Змістові чинники твору.

Мотив – найпростіша розповідна (епічна) одиниця. О.М. Веселовський зазначав: "Під мотивом я розумію формулу, яка відповідала на перших порах на питання, які природа всюди ставила перед людиною, або закріплювала особливо яскраві, найбільш важливі чи повторювані враження дійсності". Наприклад, мотив затемнення сонця включав у себе припущення, що хтось його краде. У сучасному літературознавстві поняття "мотив" здебільшого застосовують до ліричних творів (весняний чи осінній мотив, мотив кохання, самотності, смутку та ін.).

Приклад:

Вас так ніхто не любить. Я один.

Я вас люблю, як проклятий. До смерті.

Земля на небі, вечір, щастя, дим,

Роки і рік, сніги, водою стерті,

Вони мені одне лиш: ви і ви...

Димлять століття, води і народи...

Моя ви пам'ять степу-ковиля,

Зорі червоний голос і свободи.

Дивіться, гляньте: мій – то голос ваш:

Як світиться він тепло на світанні...

*Я вас люблю, як сіль свою Сиваш,
Як ліс у грудні свій листок останній*
(М.Вінграновський)

Тема (з грецьк.: *те, що в основі*) – це коло життєвих явищ або якась сторона життя, обрана письменником для зображення з метою певних узагальнень, розкриття якихось закономірностей дійсності. Теми є *соціальні* ("Микола Джеря" І. Нечуя-Левицького, "Собор" Олеся Гончара, "Сад Гетсиманський" І. Багряного), *побутові* ("Конотопська відьма" Г. Квітки-Основ'яненка, "Зачарована Десна" О. Довженка), *історичні* ("Чорна рада" П. Куліша, "Ярослав Мудрий" І. Кочерги), *соціально-психологічні* ("Intermezzo" М. Коцюбинського, "Новина" В. Стефаника), *психологічні* ("Цвіт яблуні" М. Коцюбинського).

Теми в літературі історично зумовлені, їхня поява і художнє вираження пов'язані із життям суспільства, з інтересами і людей, і самого письменника, який ставить перед собою творче завдання. Так, тематичний зміст "Слова о полку Ігоревім" сформувався під впливом історичних подій і суспільно-політичної ситуації у Київській Русі в кінці XII ст. "Енеїда" І. Котляревського – це відгук на зруйнування Січі і винищення козацтва, на ліквідацію залишків державності України російським царизмом у XVIII ст., хоч тема твору завуальована, захована за сюжет Вергілія. Історично зумовлена повість М. Коцюбинського "Gata morgana", в якій показано селянські настрої на межі XIX і XX ст., коли проблема землі порізному осмислювалася і сприймалася в українському селі. Після другої світової війни Олесь Гончар роздумує про майбутнє людства у "Прапорonoсцях", "Тронці", "Людині і зброї", "Твоїй зорі". Проблеми національної деградації сучасників хвилюють Ліну Костенко, В. Стуса, М. Руденка, Є. Гуцала, П.Загребельного, Ю.Мушкетика, Оксани Забужко, С.Процюка.

Якщо тема співзвучна часові (навіть коли це історична тематика), твір знаходить відгук у читача, має громадський резонанс – значить вона *актуальна*, тобто володіє силою впливу на людей. Нині актуальними є твори "Сад Гетсиманський" І. Багряного, "Жовтий князь" В. Барки, "Орда" і "Журавлиний крик" Р. Іваничука, "Мина Мазайло" М. Куліша, «Брат на брата»

Ю.Мушкетика, поезія Ліни Костенко, В. Симоненка, В. Стуса, М.Воробйова, В.Герасим'юка, І.Римарука, І.Андрусяка, П.Гірника та ін. І хоч ці твори написані в різний час, однак їхня актуальність зумовлена головною темою дня – відродження духовності України, побудова суверенної держави; у них – суворі уроки минулого, засудження тоталітарної системи з її репресіями, голодоморами, зневажливим ставленням до людини.

У художньому творі виділяють *центральною темою*, тобто найсуттєвіше, адже є побічні і другорядні теми, зачеплені письменником або принагідно, або з метою глибшого розкриття суті зображених явищ чи подій. Центральна тема роману Ліни Костенко "Маруся Чурай" – доля полтавської дівчини-піснярки на тлі буремних подій визвольної війни українського народу. Звучить тут тема героїзму у боротьбі з поневолювачами, тема історичної пам'яті, тема пов'язаності творчого таланту з історією народу. Це доповнює, розширює тематичний діапазон роману.

У літературознавстві побутує таке поняття, як "*традиційні теми*". Це такі теми, що є однаково важливими в будь-яку історичну епоху: тема життя і смерті, боротьби добра і зла, тема людської долі, тема кохання, взаємозв'язок поколінь та ін. В усі часи такі теми розроблялися в літературі, але в кожен епоху вони наповнювалися відповідним історичним змістом.

Художня концепція (лат.: *conceptio – сприйняття*) – 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. Художня концепція пронизує увесь твір і підпорядковує собі усі його елементи. Коли читач пізнає твір, він ставить перед собою не лише запитання «Про що цей твір?», а й зосереджується на тому, **для чого** написано цей твір. «Для чого?» – це і є ключ до визначення художньої концепції твору. Концептуальність може бути виражена і тональністю твору: тональність героїчна, трагічна, ідилічна, романтична, сатирична, гумористична, іронічна, сентиментальна, аналітично-реалістична, розважливо-об'єктивна тощо. Роман «Повія» Панаса Мирного оповідає про нещасну долю селянки Христі Притики; художня ж концепція

твору полягає в тому, що автор критично ставиться до морально-етичного побуту міста, яке протистоїть традиційній здоровій моралі села і калічить людську душу і тіло. У «драмі на три життя» «Солодка Даруся» Марії Магіос розкривається розповідь про безпощадні жорна історії, що перемелють людські життя, але не знищують добро та пристрасті маленького людського серця, як це показано в образі німої Дарусі. Художню концепцію цього твору можна визначити словами П. Загребельного: «Письменниця Марія Магіос романом «Солодка Даруся» сміливо і рішуче відкинула правила політичної обережності й суспільних табу – і на свій страх і ризик здійснила жорстоку мандрівку в наше криваве, і не менш жорстоке історичне пекло, в безодню, куди лячно зазирати». Художня концепція вірша М.Рильського «Троянди й виноград» виражена такими рядками:

У щастя людського два рівних є крила:

Троянди й виноград, красиве і корисне.

У п'єсі І.Кочерги «Алмазне жорно» йдеться про бурхливі події Коліївщини (XVIII ст.), а концептуально цей твір виражає віру драматурга у живі сили народу, котрий здатний вибороти свободу і незалежність.

Художній конфлікт (лат.: *conflictus* – зіткнення) – ключове поняття у тлумаченні художнього твору, яке розкривається через зображення протиріччя на рівні розвитку подій, а також на рівні зіткнення інтересів та можливостей їх реалізації. Конфлікт, породжений прагненнями і сумнівами персонажа, називається *внутрішнім*. За своїм характером конфлікти можуть мати широкий спектр – громадські, виробничі, побутові, політичні, морально-етичні, психологічні тощо. Наприклад, конфлікт у п'єсі «Наталка Полтавка» І.Котляревського – побутовий, а в комедії «Хазяїн» І.Карпенка-Карого – соціально-побутовий (тут варто уточнити, що він має ще й суто внутрішній характер: бажання Пузиря розбагатіти конфліктує з його можливостями). Конфлікт роману «Сад Гетсиманський» І.Багряного має соціально-політичне забарвлення: українець Андрій Чумак протистоїть цілій репресивній машині, яка тисячами поглинає людей, які стали жертвами тогочасного державного режиму. Конфлікт вірша «Всякому городу нрав і права» Г.Сковороди має філософсько-

екзистенційний характер: культ розуму і чистої совісті протистоїть марноті соціально-побутового життя людей. У ліричному вірші «Мені зоря сіяла нині вранці» В.Стуса «трагічний стоїцизм», «будування себе» протиставляються зчужілому світові, породженому тягарем тоталітаризму.

Змістоформальні чинники твору.

Сюжет – (франц. *sujet* – *предмет, тема*) – зображення подій в інтерпретації автора. Ці події складаються здебільшого із вчинків персонажів. Сюжет не ідентичний змісту твору, оскільки зміст охоплює всю суцільність зображеного, а сюжет – лише один із чинників формування змісту.

Дії персонажів – це не тільки вчинки, а й прояв емоцій, думок, намірів людини, виражених у її мові, жестах миміці. У сюжеті є два основні типи дій: *зовнішня* (події, вчинки, перипетії – несподівані, різкі повороти в долі персонажів) і *внутрішня* (піднесення і спад емоцій персонажів, осмислення фактів, інтелектуальні прозріння, позбавлення ілюзій та ін.). Подієва (зовнішня) сторона сюжету характерна для літописів, "Енеїди" І.Котляревського, "Повії" Панаса Мирного та ін., а внутрішня – для психологічних новел М.Коцюбинського і В. Стефаника, творів Вал. Шевчука, Григора Тютюнника, Марії Магіос.

В основу сюжету, як правило, покладені життєві ситуації, події, факти. Це може бути розповідь, побудована на справжніх фактах і подіях ("Земля" О. Кобилянської). Сюжет може бути вигаданим від початку до кінця, але ця розповідь правдоподібна (таке могло статися), і вона переконливо ілюструє людське життя, бо спирається на нього. Навіть в сюжеті фантастичних творів в основі є певні життєві факти і події, але змонтовані в незвичну, неймовірну комбінацію. У будь-якому сюжеті є художній домисел. Іноді письменника, відповідно до його задуму, цікавить не те, як відбулася подія, а як вона могла відбутися. Існують і "мандрівні" сюжети, тобто запозичені, хоч вони можуть служити для вираження суто авторських задумів. Для прикладу: біблійний сюжет про Каїна та Авеля використовували Байрон ("Каїн"), І. Франко ("Смерть Каїна"), генетично він пов'язаний із "Сказанням про Бориса і Гліба", "Землею" О. Кобилянської). Сюжет пісні "Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці" осмислено у літературних творах: "Чарівниці"

Л.Боровиковського, "Розмай" С.Руданського, "Ой не ходи, Грицю" М.Старицького, "Маруся Чурай" І.Бораківського, "Чураївна" В. Самійленка, "Маруся – малоросійська Сапфо" С. Шаховського, "У неділю рано зілля копала" О. Кобилянської, "Маруся Чурай" Ліни Костенко.

До основних елементів сюжету належать:

– **експозиція** (лат. expositio – *виклад, пояснення*) – та частина сюжету, в якій розкривається місце, час, обставини і середовище, де відбувається дія, а також називаються персонажі наступних подій (наприклад, у "Марусі" Г.Квітки-Основ'яненка, "Миколі Джері" І. Нечуя-Левицького, "Сад Гетсиманський" І. Багряного, «Калинова соплка» Оксани Забужко.

– **зав'язка** – виникнення конфлікту, перше безпосереднє зіткнення протидіючих сил, яке зумовлює розвиток усіх наступних подій у творі (наприклад, "Жовтий князь" В. Барки);

– **розвиток дії** – стосунки персонажів, їхні вчинки, зіткнення, симпатії й антипатії, перипетії, виявлення життєвих протиріч (наприклад, новела "Новина" В. Стефаніка, "Тіні забутих предків" М. Коцюбинського);

– **кульмінація** (лат. culmen – *вершина*) – вирішальне, найгостріше зіткнення сил, які ведуть боротьбу; момент найбільшого напруження у розв'язанні змальованих у творі подій (наприклад, "Лісова пісня" Лесі Українки, «Солодка Даруся» Марії Матіос);

– **розв'язка** – зображення наслідків, до яких привело розв'язання покладених в основу твору конфліктів (наприклад, "Наймичка" Т.Шевченка, "Захар Беркут" І. Франка, "Федько-халамидник" В. Винниченка).

У сюжет можуть входити і такі елементи: *передісторія* (подія чи зображення минулого в біографії персонажів – наприклад, історія села Пісок, нещасливе одруження Мотрі в романі Панаса Мирного "Хіба ревуть воли, як ясла повні?"; *епілог* – розповідь про те, як склалася подальша доля літературних героїв ("Маруся" Г. Квітки-Основ'яненка); *пролог* – винесення на початок твору якоїсь події, що проливає світло на подальший сюжет (наприклад, "Правда і кривда" М. Стельмаха).

Залежно від творчого задуму письменник по-різному будує сюжет твору. Ще Аристотель виділяв два типи сюжетів: "епізодичні фабули", які складаються з розрізнених між собою подій, і фабули, засновані на цілісній дії. У першому випадку

події перебувають у часових зв'язках, у другому – події викладаються в причинно-наслідковому зв'язку (А: Король помер, і королева померла; Б: Король помер, і королева померла від горя). Отже сюжети є хронікальні і концентричні (звичайно, в "чистому" вигляді вони не існують). Приклад першого – "Любов до ближнього", другого – "Страчене життя" А. Тесленка. В епічних творах малої форми переважають концентричні сюжети з єдиним вузлом подій (одна сюжетна лінія). У великих творах, де є хронікальне й концентричне начала, може бути декілька сюжетних ліній, тобто подієвих вузлів ("Гайдамаки" Т. Шевченка, "Кайдашева сім'я" І. Нечуя-Левицького, "Диво" П. Загребельного та ін.).

Є різні способи побудови сюжету:

А) хронологічні переставлення подій (розділ "Польова царівна" у романі "Хіба ревуть воли, як ясла повні?" Панаса Мирного, перенесення розв'язки на початок твору у новелі "Новина" Стефаніка, часові зміщення у "Слові о полку Ігоревім"). Мотивується це найчастіше тим, що письменник хоче або заінтригувати читача, або глибше розкрити певні події, підкреслити якусь думку (наприклад, епізод коли герой помирає, сусідє з епізодом народження дитини – думка про нероздільність життя і смерті);

Б) прийом замовчування – іноді письменник якийсь час тримає читача у невіданні про суть зображених подій і відкриває її лише у фіналі твору (так будуються детективи, пригодницькі твори). Такий прийом досить ефективний, бо тримає читача в напрузі;

В) насиченість перипетіями – несподівані сюжетні повороти, роль випадку у розгортанні подій, загострення сюжету тощо (історичні романи В. Малика «Посол урусшайгана», «Фірман султана», «Шовковий шнурок»);

Г) інтригуючі паузи – є у тих творах, де кілька сюжетних ліній: в кульмінаційний момент розповіді автор зупиняється і переключається на іншу сюжетну лінію, і там діє аналогічно, повертаючись до попередньої («Диво» П. Загребельного);

Д) монтаж епізодів, між якими існують емоційно-смыслові зв'язки, котрі допомагають розкрити образ, виразити думку (наприклад, у п'єсі "Хазяїн" Карпенка-Карого). Це можна сказати і про романи у новелах ("Вершники" Яновського, "Тронка" Гончара).

Сюжет у художньому творі історично, соціально та індивідуально зумовлений. Письменницька фантазія здатна ширяти в трьох часових сферах – минулому, сучасному і майбутньому, компонуючи матеріал у творі. Але завжди це буде розмова про сучасне.

Основа сюжету – зображений у творі *конфлікт*, тобто життєві протиріччя, їх зіткнення. Конфлікти є *соціальні* ("Борислав сміється" І.Франка, "97" М. Куліша), *побутові* ("Кайдашева сім'я" І.Нечуя-Левицького), *психологічні* («Я (Романтика)» М.Хвильового). Конфлікт твору окреслюється у зав'язці і реалізується в подальших компонентах сюжету. Конфлікт рухає сюжет. Не завжди конфлікт вичерпується (вирішується) у творі, найчастіше події відбуваються на тлі загального конфліктного протистояння (чи знято конфліктну напругу у повісті "Земля" Кобилянської чи в романі Ліни Костенко "Маруся Чурай"?). Виявлення конфлікту його розвиток продиктовані письменнику логікою життя, логікою людських характерів. Відступ від цього мотивується позицією автора; наприклад, розв'язання конфлікту у "Наталці Полтавці" Котляревського чи повісті "Микола Джеря" І.Нечуя-Левицького – як бажаний результат.

Фабула (лат. *fabula* – *сказання, байка*) – виклад подій у причинно-наслідковій і хронологічній послідовності. У невеликих епічних чи ліро-епічних творах (новела, оповідання, байка) – одна фабула, яка не відзначається складним сплетінням подій. У великих епічних творах може бути використано декілька фабул – для розгоргання значної кількості подій. Наприклад, фабула оповідання "Пархімове снідання" Г. Квітки-Основ'яненка відображає "вередування" дружини Пархіма, його спробу наслідувати її "хитру" поведінку і зводиться до прислів'я: "Бачили очі, що купували, – те і їкте!" А фабулу повісті "Конотопська відьма" того ж письменника можна означати так: в одному селі довго не було дощу, тож місцева влада в особі сотника Забрьохи, ідучи за хибною намовою, спробувала виявити відьму, котра таке "поробила", але сотник опікся, вдавшись до абсурдних дій. У «Кайдашевій сім'ї» І. Нечуя-Левицького дві фабули (одруження Карпа та стосунки Мотрі й Кайдашихи, які закінчилися розподілом хати; одруження Лавріна й "опрацювання" Кайдашихою нової жертви, що призвело до втечі Мелашки у Київ). Обидві фабули,

завершившись, породжують третю: побутові сварки двох родин – Карпа і Лавріана.

Формальні чинники твору.

Композиція (лат. *compositio* – *складати*, *поєднувати*, *оформляти*) – побудова літературного твору, розміщення і співвідношення його компонентів. Композиція включає в себе:

– *сюжет*;

– *позасюжетні елементи* (авторські *відступи* – ліричні, історичні, філософські та ін.; *описи* – портрет, пейзаж, інтер'єр),

"У справжньому творі – вірші, драмі, картині, пісні, симфонії, – писав Л. Толстой, – не можна вийняти жодного віршового рядка, жодного такту, жодної сцени, жодної фігури зі свого місця і поставити на інше, не порушивши значення всього твору, точнісінько так, як не можна не порушити життя органічної істоти, коли вийняти один орган із свого місця і вставити в інше".

Композиція твору залежить:

1) від теми та пафосу твору;

2) від художнього задуму письменника;

3) від родово-жанрових особливостей твору: у *ліриці* найпростіші компоненти об'єднуються в систему образів, у *драмі* – в акти, сцени, картини, дії, а в *епосі* – в епізоди, розділи, частини, книги, діалогії, трилогії. Композиційно багатоплановими є великі епічні твори ("Хіба ревуть воли, як ясла повні?", «Місто» В.Підмогильного, "Волинь" У. Самчука).

Композиція ліричного твору має свою особливість. Тут відсутній сюжет, а думка, настрої, враження передаються за допомогою експресивно-емоційних образів, що об'єднуються, відповідно до задуму автора, в певну *систему поетичних образів*. Наприклад, у поезії "Давня весна" Лесі Українка змальовує картини весни ("була весна, весела, щедра, мила", "все ожило, усе загомоніло", "зелений шум", "співало все"), які контрастують з настроєм ліричного героя ("А я лежала хвора й самотна"). Далі йде роздум: "Мене забула радісна весна". За цим – несподівана радість: "У вікно до мене заглянули від яблуні гілки", вітер "весняну волю заспівав". А в підсумку сумовигий висновок проплинність життя, неповторність того, що минуло, безповоротність молодості, здоров'я: "Весни такої не було й не буде, як та була, що за вікном цвіла".

Образи у вірші перебувають у взаємозв'язку, один пояснює, доповнює інший, у цій пов'язаності є свій рух, своя динаміка, яка цементується думкою, пафосом.

У мистецтві дійсність постає в *просторово-часових координатах*. Живопис і скульптура відтворюють її в статичні, висуваючи на перший план просторові обриси і пропорції. Художня література відтворює життя в *часі*, тобто зображувані події, предмети, явища відтворюються один за одним. Письменнику підвладно "зупинити мить", зобразити миттєві події в уповільненому темпі і, навпаки, "стиснути" ряд подій, що відбувалися протягом тривалого часу, в коротку розповідь (наприклад, "уповільнене" зображення обіду в оповіданні Григора Пютюнника "У Кравчини обідають"; спресованість часу – в перших фразах його оповідання "Бовкун": "Сімдесят років прожив Свирид Хорошун і ні разу в житті не стояв на базарі в ряду, щоб уторгувати свіжу копійку. Купувати доводилось; у неп – коня, у війну – сіль, сірники та саморобне мило, по війні пуд жита якось купив грядку засіяти").

Протяжність часу фіксується певними реаліями, що послідовно розміщені в часі:

То дощ, то сніг, то знову дощ,

І листя лопотіло,

І побурівіла нехвороц,

Вода на зиму сіла

(М. Вінграновський)

В освоєнні *просторових параметрів* дійсності література поступається іншим видам мистецтва, оскільки письменник змушений відтворити те, що вмить відкрилося зору, повільно, послідовно (наприклад, пейзаж, портрет). Зате література переважає інші види мистецтва в тому, що може з необмеженою швидкістю уявно переноситися з одного місця в інше, переходити від одної картини до іншої:

Страшний калейдоскоп: в цю мить десь хтось загинув.

В цю мить. В цю саму мить. У кожну із хвилин.

Розбився корабель. Горять Галапагоси,

І сходить над Дніпром гірка зоря-полин.

Десь вибух. Десь вулкан. Руйновище. Загида...

(Ліна Костенко)

Онде балочка весела,

В ній хороші красні села...

*Коло сел стоять тополі...
Хвилюють лани золоті...
Бори величезні, густі...
Он ярочки зелененькі...
Річка плине, берег рвучи,
Далі, далі попід кручі...
(Леся Українка)*

Умовна художня одиниця, що позначає часово-просторове зображення дійсності, називається *хронотопом*.

Художні прийоми. Художність літератури зумовлюється і визначається різноманітними формами образотворення. Основний механізм (засіб) образотворення – *прийом*, сутність якого полягає у перетворенні або видозміні звичайної інформації у художню. Можна виділити декілька видів таких прийомів.

1. **Символізація.** Процес символізації передбачає узагальнення дійсності, позначення певних предметів та явищ за допомогою умовних знаків, що виникають внаслідок концентрації мислення та асоціативних уявлень. Відповідно, *символ* – це складний художній код, естетична енергія якого таїть у собі широкі можливості для досягнення різноманітних смислів.

Стали над прірвою – хто потойбіч?

темні обидва.

Плакала в ніч із коханих облич

Діва Обида.

Ігор Римарук

2. **Метафоризація.** Суть метафоризації – *перенесення* (з грецької мови слово «*метафора*» так і перекладається) ознак і властивостей одного предмета чи явища на інший предмет чи явище з метою образного розкриття їх змісту. У процесі метафоризації ключову роль відіграють асоціації, бо не може бути випадкових та нелогічних перенесень ознак та властивостей з одного на інше: все зумовлене подібністю. Прийом метафоризації сформувався, напевно, у лоні міфологічного мислення, на що вказують такі види метафор, як *уособлення* та *персоніфікація*, котрі відображають прадавні анімістичні та антропоморфічні уявлення людей.

*Йде сніг – немов під гору йде –
Ледь дише, хоч безплотний,
І палець на уста кладе,
Як знак мерця холодний.
О ні, то холод родовий.
А в ньому серцю легше.
Йде перший сніг на поклик мій.
Такий, можливо, вперше.
Василь Герасим'юк*

3. **Художнє означення (прикрашання).** Художнє означення служить для увиразнення зображуваного, найчастіше відіграє роль орнаментального прикрашування художнього мовлення, може мати оціночну функцію. Основний прийом художнього означування – епітет. Епітети можуть бути авторськими, а бувають і традиційні (фольклорні, постійні).
Приклад авторських епітетів:

*В кукурудзинні з-за лиману,
Де тихі дині в жовтих снах,
Де зайчєнята плачуть маму
І голубим сміється птах,
В невольнім вив'яденім літі,
Де в переліті вже крило,
Де сохнуть далі перемліті
І за селом сидить село, -
Мене окликнув хтось!..*

М.Вінграновський

Приклад з постійними епітетами:

*Визволь, Господи, всіх бідних невольників
З тяжкої неволі турецької,
З каторги бусурманської,
На тихі води.
На ясні зорі,
У мир хрещений.
В города християнські.
Дума «Плач невольників на каторзі»*

4. **Інакомовлення.** Прийом інакомовлення (по-грецьки – *алегорія*) виник у давнину і пов'язаний із первісними анімістичними уявленнями та різноманітними табу-заборами.

Цей прийом побудований на двоплановості зображення: очевидна форма розкриває прихований зміст за допомогою асоціацій. Алегоричний образ відзначається, як правило, загальнозвпізнаваними прикметами, які й дозволяють «розшифрувати» його суть. Тобто інакомовлення можна розглядати як різновид своєрідної загадки. Алегорія – домінуючий прийом у таких жанрах, як байка, притча, проповідь. Різновиди інакомовлення – *евфемізм, перифраза*.

*Кохана
ти не знаєш
що коли я приходжу від тебе
я засинаю
людиною
а просинаюся деревом
і вранці
шумлю у нашому подвір'ї
і сусіди дивуються
звідки
за ніч
виросло таке
дерево...
М.Вінграновський*

5. Трансформація. У процесі образотворення може відбуватися зміщення семантики слова, трансформація усталених значень, внаслідок чого виникає новий образ. Найчастіше відбувається заміна одного значення іншим з певною художньою метою. Така заміна має назву *метонімія*. Наприклад:

«Вони повернули в колишню вулицю св. Івана Хрестителя і деякий час ішли мовчки. *То був час зачинених брам і погаслих ліхтарів*» (Ю.Андрухович); «Місто настобурчилось голими деревами» (О.Ульяненко); «А дві душі, розпукою роздерті, / На шлях двокрилим каменем впадуть» (М.Кіяновська); «Сумна країна у години скрут. / Блукає мішанин поміж споруд, / з усталеним природнім артистизмом говорить...» (С.Жадан).

Трансформація, котра веде до перебільшення, називається *гіперболою*. Наприклад: «Так ніхто не кохав. Через

тисячі літ лиш приходять подібне кохання» (В.Сосюра); «На півсвіту глянути назад і переконатись на півсвіту» (І.Андрусак).

Трансформація, котра веде до применшення, називається *літотою*. Наприклад: «І наш корабель – білий аркуш, шрифтами наповнений...» (В.Махно); «Все вкрадено – до коренів волось» (П. Вольвач).

Риторика (стилістика твору). З грецької мови *риторика* перекладається як *мистецтво красномовства*. Мовно-граматичний, стилістичний устрій художнього твору генетично сягає урочистої мови прадавніх часів, коли люди зверталися до богів. Тож художня мова – особлива, небуденна, своєрідно влаштована. Її художність та літературність зумовлена використанням *синтаксичних* (з грецьк.: *побудова, зв'язок*) засобів, які і надають їй відповідного звучання. До таких засобів відносять:

Порівняння – зворот, побудований на зіставленні певних рис чи якостей зображуваних об'єктів. Порівняння має сталу синтаксичну форму, йому властива обов'язкова двочленність: називання того, що порівнюється, і того, з чим порівнюється; крім того, у синтаксичну конструкцію входить порівняльне слово (*як, ніби, неначе, немов, нібито*).

Приклади: «От стеляться розложисті, як скатерть, зелені левади» (І.Нечуй-Левицький); "І мить горить, як тиха свічка, і руки ломле, як вдова" (І. Драч); "Півкулі бань все пливуть над Зачіплянкою, як образ нескінченності, все височить на майдані ця сива скеля віків" (О. Гончар).

Інверсія (лат. *inversio* – *переставлення*) – незвичайна розстановка слів у реченні, зумовлена або прагненням підкреслити значення якогось слова, або потребою пристосуватися до ритміки чи римування (у віршовій мові).
Приклади:

Була весна весела, щедра, мила,
Промінням грала, сипала квітки (Леся Українка);
У чорную хмару зібралася туга моя,
Огнем-блискавицею жаль мій по ній розточився (Леся Українка);
Любов к отчизні де героїть,
Там сила вража не устоїть (І. Котляревський).

Еліпс (з грецьк.: *пропуск*) – пропуск у реченні слова чи словосполучення, зрозумілого з контексту, для вираження динамічності чи енергійності мови, а також для уникнення повторів. Приклади: "Од села до села танці та музики: курку, яйця продала – маю черевики" (Г.Шевченко); "Поля набралися туманом, а діброви сизою синню" (М. Стельмах); "Ще раз підпалили – і заревло, завирувало, загоготіло" (І. Драч); "Ось ця струна зовсім порвалась, – ти не торкай її" (Леся Українка).

Паралелізм – паралельне зображення за аналогією кількох явищ з різних сфер життя з метою їх художнього зіставлення. Приклади:

Чорна земля під копитами
Кістями була засіяна,
а кровію полита:
тугою зійшло це по Руській землі!
"Слово о полку Ігоревім";

Тут кривавого вина не достало;
тут пир dokonчили хоробрі русичі:
сватів полойди і самі полягли за землю Руську
"Слово о полку Ігоревім";

Тече вода в сине море,
Та не витікає;
Шука козак свою долю,
А долі немає
Т. Шевченко;

Антитеза (з грецьк.: *протиставлення*) – художньо підкреслене протиставлення життєвих явищ, думок, ознак, понять, почуттів. Приклади:

У тій хатині, в тім раю
я бачив пекло
Т. Шевченко;

В мужиків землянка вогка,
В пана хата на помості
Леся Українка;

"Днесь кат, а завтра священник, днесь учитель, а завтра мучитель, днесь корчмар і заводій танців, а завтра богослов і народоволець" (І. Вишенський).

Градація – нагромадження однорідних понять та образів з певною художньою метою. Приклади:

"Немає місця цілого від гріховної недуги: все струп, все рана, все пухлина, все гнильство, все вогонь пекельний, все хворість, все гріх" (І. Вишенський);

Були багаті і убогі,
Прямі були і кривоногі,
Були видющі і сліпі,
Були і штатські, і воєнні,
Були і панські, і казенні,
Були миряни і поли (І. Котляревський);

Поганий, мерзкий, скверний, бридкий,
Нікчемний, ланець, кателик... (І. Котляревський).

Повтор – це стилістична фігура, що утворюється за допомогою певної організації мовних елементів і має виразну експресивно-зображальну функцію. Виділяється ряд таких фігур:

– *анафора* (з грецьк.: *винесення нагору, на початок*) – єдинопочаток, повторення звуків, слова, групи слів на початку речень, віршових рядків, строф. Приклади:

І виріс я на чужині,
І сивію в чужому краї... (Т. Шевченк);

Інші будуть співці по мені,
Інші будуть лунати пісні (Леся Українка);

Люби природу не як символ
Душі своєї,
Люби природу не для себе –
Люби для неї (М. Рильський)

– *еніфора* – повтор в кінці рядків чи строф:
Вона була задумлива, як сад.

Вона була темнава, *ніби сад* (М. Вінграновський);

Єсть ім'я жіноче, м'яке і ясне,
У кім і любов, і журба, і надія,
Воно як зітхання бринить весняне:
Марія (М. Рильський)
(далі кожне останнє слово повторюється в кінці строфи).

Часу скороминушого не *бійся*.
Змагає смерть найдужчого – не *бійся*.
Цю мить, що ти живеш, віддай утіхам!
Забудь старе – й грядущого не *бійся*
Омар Хайям, переклад В. Мисика.

рефрен – повтор між рядками чи строфами:
Ходімо по чорнобривці – А в тім домку, як у вінку -
Доцвітають на вгороді. *Щедрий вечір, добрий вечір!*
Ходімо по чорнобривці – А господар, як виноград -
Ще їх морозом не вбило. *Щедрий вечір, добрий вечір!* і т.д.
Ходімо по чорнобривці – Нар. творчість
Ними кохання чарують (М. Клименко)

– *кільце* – повтор слова чи групи слів на початку і в кінці,
фрази, рядка, строфи:

На Псло, на Ворсклу, на Сулу,
На юні води непочаті
Ліг золотий осінній сум,
Поліг багрець у тихім святі
На Псло, на Ворсклу, на Сулу (М. Вінграновський);

"Не дай Боже, щоб знову ті часи вернулися, не дай Боже"
(І. Нечуй-Левицький).

Риторичні фігури (з грецьк.: *оратор, промовець*) – це стилістичні звороти, що надають художній мові експресії, емоційності, впливової сили. Виділяють такі риторичні звороти:

– *звертання*: "Ні, не стихайте, *солодкії співи*". "О *чарівнице*, стій! Візьми мене з собою" (Леся Українка); *Україно!* *Україно!* Оце твої діти..." (Т. Шевченко).

– *вигуки*: «*Стій, серце, стій!* Не бийся так шалено» (Леся Українка), «*Плач, Україно! Бездітна вдовице!*» (Т. Шевченко); «*Жити хочу! Геть думи сумні!*» (Леся Українка);
– *запитання*: «*Чи довго ще на сім світі катам панувати?*» (Т. Шевченко); «*Слово, чому ти не твердая криця?*» (Леся Українка); «*Хіба ревуть воли, як ясла повні?*» (Панас Мирний).

Мовлення. Мова літературного твору – це вся сукупність використаної у ньому лексики. Проте літературний твір – це не набір лексики, а її творча *реалізація*, тобто мовлення, якому притаманні відповідні граматичні зв'язки та синтаксичне оформлення у словосполучення, речення, абзаци (періоди), розділи, частини, томи. Мовлення у художньому творі буває *ритмічним* та *неритмічним* (прозовим). Мовлення у творі може бути побудованим у *монологічній, діалогічній, полілогічній* формі. Графічно мовленню можна надати *віршової, прозової, діалогічної, мішаної* форми. Лірика здебільшого послуговується віршовим (розбитим на рядки за інтонацією або візуально) мовленням; для епічних творів властиве прозове мовлення (суцільний текст, який може ділитися на абзаци чи розділи); текст драматичних творів складний – тут поєднуються і вірші, і проза, діалоги та полілоги, вставки (ремарки).

Стиль – це формотворча образна система, принцип організації художнього світу. Структура стилю охоплює:

- тропіку (поетика);
- риторичу (стилістика, мистецтво викладу);
- мову (лексика).

Художній світ твору.

Світ літературного твору – результат *пересотворіння* світу, тобто заново витворена дійсність, аналогів якій у світі реальному немає. Інакше кажучи, це *віртуальна* (з лат. *virtualis* – *можливий*) дійсність, правдоподібність якої забезпечується використанням у процесі творчості елементів реальності, котрі моделюються у нові комбінації. Художній світ схожий на реальний тим, що створює видимість предметно-матеріальної та інтелектуально-духовної реальності. Проте такий світ існує лише у творі і живе за тими законами і правилами, якими його наділив творець-автор. У коментарях до свого роману «Ім'я рози» У.Еко писав: «Нехай ми маємо справу зі світом зовсім

іреальним, у якому осли літають, а принцеси оживають від поцілунку. Але за всієї довільності та нереалістичності цього світу повинні бути дотримані ті закони, що запроваджені із самого початку (...) Письменник – полоненик власних передумов».

Художній світ – це результат творчої діяльності митця. Такий світ складається з певних компонентів:

– *персонажі*, які наділені зовнішніми прикметами (портрет), біографією, вчинками, діями, мовленням, поведінкою, звичками, настроями, морально-етичними орієнтирами;

– *зовнішні обставини буття персонажів* (речі, предмети, пейзажі, інтер'єр);

– *художні деталі*, котрі часто мають важливе смислове чи психологічне значення для розкриття характерів та певних обставин його проявів;

– *мова твору*, яка розпадається на мову персонажів та мову автора, на монологи та діалоги;

– *нафос твору*, який дає йому своєрідне забарвлення (героїчний, трагічний, романтичний, сентиментальний, реалістичний, бурлескний, комічний тощо).

– *хронтон твору* (всі події у ньомудесь і колись відбуваються).

Художній світ в епосі, ліриці і драмі має свої специфічні особливості. В епосі це світ подій, часово-просторових переміщень і зміщень; у ліриці – це здебільшого внутрішній простір людських переживань, вражень, роздумів та настроїв; у драмі світ моделюється із поведінки персонажів, їхнього мовлення, міміки та жестів та загального інтер'єру, в якому відбувається дія (інтер'єр продиктований ремарками).

Будь-який художній твір призначений для реценції (діалогу з читачем). Тож у процесі його сприймання та осмислення відбувається процес відтворення того світу. Можна сказати і так: художній світ в уяві читача – це своєрідна конкретизація твору, яка ніколи не буває ідентичною, тотожною художньому світові, задуманому автором. Процес цієї конкретизації (прочитання) – *створчість*, внаслідок чого виникає враження, спровоковане художнім світом твору. Читач по-своєму відбудовує, реставрує той світ і починає жити в ньому почуттями та думками. Тобто відбувається повторне

пересотворіння світу. Проте, як вважає Р.Інгарден, реципієнт у своїх діях не повністю вільний. Якщо конкретизація має бути «ретельною», якщо вона має «сумління перед твором», то читач мусить залишитися у згоді з інтенціями тексту і дбати про відповідність довизначень і доповнень, які він здійснює. Він повинен не тільки рахуватися з усією інформацією твору і піклуватися про її несуперечливе доповнення, а й дбати про відповідність конкретизації атмосфері епохи, яку представлено у творі. Тож він не вільний, наприклад, «осучаснити» давніші реалії.

Література:

1. *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М.Зубрицької. – Львів, 1996.*
2. *Фердінан де Сосюр. Курс загальної лінгвістики. – К., 1998.*
3. *Потебня О.О. Поетика і естетика слова. – К., 1991.*
4. *Фізер І. Психолінгвістична теорія літератури Олександра Потебні. – К., 1996.*
5. *Барт Ролан. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М., 1989.*
6. *Лотман Ю. Анализ поэтического текста. – Л., 1972.*
7. *Возняк Тарас. Тексти та переклади: Семантичний простір мови. – Харків, 1998.*
8. *Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1986.*
9. *Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури. – К., 2001.*
10. *Література. Теорія. Методологія. К., 2006.*
11. *Баррі Пітер. Вступ до теорії: літературознавство і культурологія. – К., 2008.*
12. *Еко Умберто. Роль читача. Дослідження з семиотики текстів. – Львів, 2004.*
13. *Крістева Ю. Полілог. – К., 2004.*
14. *Халізев. Теория литературы. – М., 2000.*
15. *Безпечний І. Теорія літератури. – К., 2009.*

ГЕНОЛОГІЯ ТА МОРФОЛОГІЯ ЛІТЕРАТУРИ

- з'ясовуємо терміни
- походження літературних родів
- епос, лірика, драма
- жанр та його різновиди
- жанровий канон, структура, система

Генологія (з грецьк.: *рід, походження*) – розділ у теорії літератури, що охоплює вивчення проблем походження (генезису) літературних родів та жанрів. Літературна генологія тісно пов'язана з питаннями походження мистецтва загалом, а також його окремих видів (музика, живопис, театр, скульптура, архітектура та ін.). У сфері інтересів генології перебуває історія, психологія, філософія, етнографія, мовознавство, соціологія, археологія та інші науки, які надають для генологічних досліджень матеріал про давню культуру людства.

Морфологія (з грецьк.: *форма, вид, образ*) – розділ у теорії літератури, який вивчає особливості та закономірності розвитку і розгалуження літературних родів та жанрів, з'ясовує родово-жанрову будову літератури та взаємозв'язки між її структурними елементами. Термін "морфологія літератури" може застосовуватися і в широкому аспекті – як наука про форми в літературі, про їх становлення, розвиток, відмирання, трансформації, розщеплення, дифузії тощо.

Походження літературних родів.

Від античних часів і донині словесне мистецтво (усне й писемне) традиційно ділять на три роди – *епос, лірику, драму*. Проте критерії родоподілу літератури не завжди були однаковими. Сократ, Платон та Аристотель в основу родоподілу клали *mimesis* – наслідування, і в "Поетиці" Аристотеля подається класичне формулювання, на яке літературознавча наука орієнтувалася віками: "Можна наслідувати одне й те ж одним й тими ж засобами, але так, що або а) автор то веде розповідь як сторонній, то стає в ній чимось іншим, як це робить Гомер; або б) постійно залишається самим собою і не змінюється, або в) виводить усіх наслідуваних як осіб дійових і діяльних".

Лише у XIX ст. розпочався перегляд міметичного родоподілу, і новий підхід до нього був запропонований Гегелем. Філософ характеризує епос, лірику і драму, виходячи із відносин "об'єкт – суб'єкт". За Гегелем, *епічне* зображення постає у формі розгорнутої події, зовнішньої (об'єктивної) реальності, а оповідач (як суб'єкт) є віддаленим від неї; зміст *лірики* – "усе суб'єктивне, внутрішній світ, душа, яка розмірковує і почуває, яка не переходить до дій, а затримується в собі як внутрішнє життя і тому як єдина форма й кінцева мета може брати на себе словесне самовираження суб'єкта"; *драматичний* спосіб зображення "поєднує два перших у нову цілість, де перед нами постає як об'єктивне розгортання, так і його джерела в глибинах індивіда" ("Естетика", т.3).

У XX ст. до літературного родоподілу застосовувались психологічні критерії: спогад – епос, уявлення – лірика, напруга – драма (Е.Штайгер), лінгвістичні: перша, друга, третя граматична особа, а також категорії часу – минуле, теперішнє, майбутнє (Й.Кляйнер).

Природа епосу, лірики і драми може бути пояснена і за допомогою теорії мовлення, запропонованої німецьким психологом і лінгвістом К.Бюлером. Він вважає, що висловлювання (як мовленнєві акти) мають три аспекти: повідомлення про об'єкт (репрезентація), експресія (вираження емоцій мовця), апеляція (звернення мовця до когось, що і робить висловлювання дією).

Літературна практика останнього століття (умовно кажучи, модернізм у літературі) дала достатньо підстав для того, щоб уявлення про традиційний родоподіл похитнулися. О.Білецький назвав літературні роди "абстракцією", "фікцією", Б.Кроче вважав, що поділ словесної творчості на роди зайвий, деякі вчені (Ю.Борев, М.Коган, В.Днепров) пропонували доповнити родову тріаду новими родами, які вони вбачали у новітній літературі. Ситуація, коли певний літературний канон зазнає критики, – закономірна, оскільки література – сфера, що перебуває в постійному русі, самооновленні, а це впливає і на зміст теоретичних узагальнень, котрі з часом також зазнають відповідних змін.

Виникнення літературних родів. І досі найбільш переконливою та обґрунтованою видається теорія походження літературних родів автора "Исторической поэтики" (1899)

О.Веселовського, яку підтримав і розвинув у першому томі "Історії української літератури" М.Грушевський (1923). Ця теорія виходить з того, що первісне мистецтво мало синкретичний характер, а словесна творчість у ньому функціонувала як необхідний елемент художньо-образного самовираження. Художня свідомість давньої пори перейнята анімістичними, тотемістичними, міфологічними уявленнями, вірою у магію і дієвість слова. Найпоширеніша форма синкретичної творчості – обряд, у якому поєднувалися слово, міміка, спів, малюнок, музика, рольова гра. Для формування словесного мистецтва велике значення мало освоєння людиною ритму: "провідна роль випадала на долю ритму, який послідовно нормував мелодію і поетичний текст" (О.Веселовський). М.Грушевський зазначав: "Людський колективний крик (неартикульований хорівий спів у примітивній формі), ритмічний рух (танець) і ритмічний гук, викликаний різкими ударами, почавши від ударів голих рук і різних інструментів (примітивна форма оркестра), – се той ґрунт, на котрім виростають, очевидно, найстарші форми словесного мистецтва" ("Історія української літератури", т.1, с.63).

Важливе місце в обряді відводилося *обрядовому хороводу* – колективному танцю, що супроводжувався співом усіх його учасників. У хорсводі люди оволодівали *ритмічною мовою*, закладаючи основи для драматургії і віршової епічної творчості.

В обрядовій пісні, що виникла як хорова, в подальшому виділилась її початкова частина, яку виконував один співак, керівник хору – корифей. Драма (драматургія) – поєднання пантоміми і ритмізованої мови дійових осіб – виникла тоді, коли якась дія розігрувалася в особах. Сам обряд – це в певній послідовності скомпоновані дії, прообраз драматичного мистецтва.

Віршовий епос виник в основному у військовому хоровому обряді і поступово розвинувся в урочисту героїчну сольну пісню-розповідь (героїчний епос). Міфологічні легенди і військові сказання поклали початок прозовому епосу.

Із хорової обрядової пісні виникла і лірика. Якщо спів корифея чи хору був вираженням певних переживань, набував особливого словесно-емоційного й інтонаційно-ритмічного забарвлення, то такий твір мав ліричний характер (з грецьк.: ліра – струнний музичний інструмент, у супроводі якого

виконувалися пісні і вірші).

Таким чином, поступово із синкретично-обрядового мистецтва виникли три роди словесної творчості: епос, лірика, драма.

Епос – один із основних родів літератури, для якого характерні масштабність художнього відтворення і тлумачення дійсності, сюжетність, розповідність, наявність характерів-персонажів, у вчинках яких розкривається динаміка зображуваного. Епос поєднує в собі віршову і прозову оповідь. Ранній епос – віршовий, який здебільшого відображав подвиги легендарних героїв, їхні незвичайні мандри, змальовував екзотику нововідкритих земель. Кожен народ має свій епос: греки – "Іліаду" та "Одіссею" Гомера, німці – "Пісню про Нібелунгів", фіни – "Калевалу", естонці – "Калевіпоег", грузини – "Витязя в тигровій шкурі", українці – биліни, думи. З розвитком художньої творчості у фольклорі розвинувся прозовий епос (казка, легенда, переказ, притча), у літературі – роман, повість, оповідання, новела тощо.

Лірика – рід художньої літератури, який виражає внутрішнє життя людини (переживання, враження, різноманітні рефлексії, роздуми), не має сюжетності та розповідності. Ліричне Я – це безпосередньо виражена особистість автора, його художньої свідомості. Лірика багато в чому співпадає з поняттям "поезія", "віршова творчість", оскільки в процесі історичного розвитку словесної творчості лірика знайшла адекватні для вираження форми у ритмізованій, образній мові.

Драма – рід художньої літератури, заснований на імітації, моделюванні дії, призначеної для розігрування персонажами на сцені. Драмою ще називають твір, в основу якого покладено гострий життєвий конфлікт, що зумовлює напруженість дії, відображає складні переживання персонажів.

Міжродові форми. Розмежування літературних родів зовсім не означає, що ці словесні форми мають чіткі кордони чи непроникні мури. Виникнувши із синкретичної творчості, вони і досі несуть у собі схильність до взаємодії, внаслідок чого в якомусь одному творі відбувається поєднання принципів зображення, що притаманні тому чи тому родові. Лірику й епос синтезують у собі поеми, романи у віршах, лірична новелістика (поезія в прозі), балади, ліричні відступи в епічних творах. Наприклад, Ф.Шеллінг характеризував роман як "поєднання

епосу з драмою", а в драматичних поемах Лесі Українки злилися драма, епос та лірика. У нових за часом роботах з теорії літератури пропонується виділяти *позародові* форми ("групи творів, яким неповною мірою властиві риси епосу, лірики чи драми, а то вони і зовсім їх позбавлені"). Так, В.Халізеv відносить до позародових форм нариси, літературу "поточу свідомості" (М.Пруст, Дж.Джойс, Н.Саррот), есеїстику.

Жанр та його різновиди.

Слово "жанр" (як термін функціонує в літературознавстві порівняно мало – приблизно сто літ) походить із латини (*genris*) й означає – "вид". А позначає цей термін групи творів, які за своїми змістовими та формальними прикметами є схожими між собою. І досі немає більш-менш чіткого, переконливого, а відтак – і сталого визначення жанру: спроби окреслити його теоретичні параметри все множаться, а то й заходять у глухий кут і провокують висновок про те, що від цього терміна слід відмовитися як від неясного, неперспективного. І все ж цей термін у літературознавстві (і загалом у мистецтві) настільки поширений, що немає потреби від нього відмовлятися, хіба що зважити на природу мистецьких явищ, котрі не є застиглими та остаточними, і кожен твір – то водночас і неповторний феномен ("жанр у собі"), і явище, яке має певну схожість з деякими іншими, близькими йому за формою та змістом.

Визначення, що жанр – то "історично сформований тип літературного твору", "синтез особливостей змісту і форми певного виду творів", "відносна художньо-композиційна сталість" (УЛЕ, т.2), можна було б доповнити і такими варіаціями: жанр – це форма мистецької філософії; художня модель світу; форма обсервації життя; специфічна форма авторського існування тощо. Все тут залежить від того, на чому зосереджується погляд. Та оскільки кожен літературний твір неповторний, зокрема і в жанровому сенсі, то оптимальним видається вбачання у ньому **форми організації художнього матеріалу**, відтак і жанр – одна із таких форм. У такому разі вислово "творити за традиціями жанру", "дотримуватися законів жанру" зовсім не означають розуміння жанрової форми як канону, куди, мов у прокрустове ложе, втискується живий матеріал, а як зрозумілі для письменника і задалегідь ним прийняті правила літературної гри, яких бажано дотримуватися,

поки гра не видається нудною. Тоді традиційний жанр може перетворитися у щось інше, трансформуватися у те, що відповідає новим правилам гри.

Онгологія (буття) жанру історично зумовлена, а це означає, що жанр вбирає в себе протягом десятиліть (а то й століть) прикмети часу, які виявляють себе у тематиці, художній ідеології, телеології (перспективі) тексту, у принципах моделювання картини світу. "У жанрах, – підкреслював М.Бахтін в "Естетике словесного творчества", – протягом століть їх життя нагромаджуються форми бачення й осмислення певних сторін світу".

Естетика жанру тісно пов'язана із загальним тлом естетичних цінностей епохи, визначається ними і становить собою певну систему сприймання і відчуття світу; кожен жанр – взагалі складна система засобів і прийомів "оволодіння дійсністю" (М.Бахтін), своєрідний тип художнього мислення в межах свідомо прийнятих естетичних координат.

Прагматика (з грецьк.: pragmatikos – чинний, практичний, корисний) жанру залежить не лише від його спрямованості на задоволення естетичних, пізнавальних, виховних потреб читача, а й від рівня майстерності, володіння письменником законами жанру. "Художник слова, – зазначав М.Бахтін, – повинен навчитися бачити дійсність очима жанру". Отже, творче "обживання" жанру стимулює вдосконалення літературного письма митця, а вільне володіння формою сприяє досягненню у літературі помітних здобутків.

Типологія (систематизація, класифікація) жанрів заснована на виявленні та абстрагуванні подібних прикмет, характерних для певної групи художніх творів. Ті прикмети стосуються як їхнього змісту, так і форми, а також відображають динаміку їх історичної еволюції.

В *епічних* жанрах простежуються такі основні прикмети: оповідальність (наративність), домінування форм минулого часу (частіше – часова тяглість), опис, авторський роздум, образ оповідача, наявність сюжету, персонажів, значний обсяг тексту та ін. До сучасних епічних літературних жанрів традиційно відносять: *роман, повість, оповідання, новелу, нарис*.

Ліричні жанри об'єднує підкреслено суб'єктивна форма вираження певного психологічного стану (образ переживання, що протікає тут і зараз), незначний обсяг тексту (виришальну

роль грає підтекст), густота образів, експресія, медитативність, виразність художньої мови, образ ліричного героя, сугестивність слова, ритмічність, милозвучність мови. Традиційний ряд сучасних ліричних жанрів: *гімн, псалма, елегія, панегірик, романс, медитація, ода, етюд* (чимало сучасних ліричних творів не має чітких жанрових ознак, тому до них можна було б застосувати загальну назву – *ліричний вірш*).

Драматичним жанрам властива така формальна ознака, як монтаж тексту із висловлювань персонажів (монолог, діалог, полілог), зорієнтованість на сценічне відтворення (звідси – ефектність образів-персонажів, їхнього мовлення, поведінки), мовне саморозкриття героїв. Століттями творилися *трагедії, комедії, драми*.

До *міжродових* літературних жанрів відносять байку, баладу, притчу, поему (ліричну, драматичну).

Парадигматика (з грецьк.: *paradeigme* – приклад, система прикладів) жанру полягає в наявності у межах певного жанру *різновидів*, які становлять собою тематичні чи формальні жанрові варіанти. Наведемо найпоширеніші приклади.

Р о м а н – античний, лицарський, пасторальний, авантюрний, куртуазний, готичний, просвітницький (виховний), родинно-побутовий, соціально-побутовий, пригодницький, науково-фантастичний, психологічний, історичний, філософський, утопічний, біо(авто)біографічний, детективний, сатиричний...

О п о в і д а н н я – легенда, казка, анекдот, гумореска, сказання, притча, міф, фабула...

Н а р и с – (за тематикою) історичний, географічний, подорожній, етнографічно-побутовий, науково-популярний, біографічний (портрет) та ін.; (за змістом) есе, фейлетон, памфлет, зарисовка, етюд...

П о е м а – історична, соціально-побутова, сатирична, драматична, ліро-епічна тощо.

Д р а м а – мелодрама, історико-героїчна, соціально(родинно)-побутова, філософська, інтелектуальна (драма ідей, драма-дискусія), драма абсурду, психологічна, сатирична...

К о м е д і я – інтермедія, вертеп, фарс, водевіль, буфонада, дель арте...

Жанровий канон, структура, система.

Термін "канон" (з грецьк.: правило, норма) увів давньогрецький скульптор Поліклет (V ст. до н.е.) на означення досконалого взірця, у якому реалізована певна норма. Жанровий канон (норми і правила) відпочатково формувався у фольклорі, а пізніше, у часи літературної впорядкованості, чимало жанрових форм набуло вигляду чітко визначених положень (постулатів). Аристотель і Горацій заклали основи нормативної поетики, де жанровий канон трактувався як стале поняття, з яким пов'язувалася вимога наслідувати літературні взірці, не відступаючи від правил. Так було аж до XVII-XVIII ст. "Деканонізація" багатьох жанрів відбулася у наступні століття, коли розпадалися звичні уявлення про той чи той жанр під впливом нових явищ у літературі. Щезає колишня жанрова визначеність, переосмислюються норми та правила побудови творів, трансформуються або зникають з ужитку окремі жанри, виникають нові жанрові утворення, котрі на певний час також перетворюються на канон. Отже, в літературному процесі простежуються дві основні тенденції: а) наявність готових, завершених, "канонізованих" жанрів, норм яких необхідно було дотримуватися (декотрі з тих жанрів – ода, поема, сонет, гімн, епіграма, панегірик – живі й досі);

б) функціонування в літературі неканонічних жанрів, відкритих для змін та оновлення, не обтяжених обов'язковими правилами творення (елегія, балада, роман, новела).

Кожен жанр має свою *структуру* (з лат.: *structura* – побудова, розміщення; певний взаємозв'язок складових частин цілого). Структура жанру складається із формотворчих та змістотворчих елементів. *Формотворчі*: стиль, композиційні засоби, образотворчі засоби (мова), обсяг тексту. *Змістотворчі*: об'єкт зображення, тема, мотив, колізія, пафос, емоційна тональність (розповідна, лірична, драматично-динамічна, мажорна, мінорна, поліфонічна, медитативна тощо). Формотворчі та змістотворчі елементи перебувають у нерозривному взаємозв'язку, тому й забезпечують цілісність жанру. Порушення структури веде до змін і трансформацій жанру, що сприяє його оновленню або переформуванню структури.

Д.С.Лихачов увів термін "*система жанрів*", мотивуючи це тим, що жанри "взаємодіють, підтримують існування один

одного і водночас конкурують оди з одним", тому є підстави нести мову про "систему жанрів кожної епохи".

Система (з грецьк.: складення, утворення; порядок розміщення частин за якимось принципом чи правилами) жанрів історично зумовлена: за певної історичної епохи складається відповідний жанровий комплекс, який з часом може розпадатися, змінюватися, оновлюватися, формуючись в іншу систему.

У загальній системі жанрів певної епохи можна виділити мікросистеми: система ліричних (епічних, драматичних) жанрів; система жанрових різновидів (парадигма жанру). У цьому разі важливе значення для систематизації жанрів має *принцип* їх розміщення, впорядкування: за характером виконання, за побутовим чи соціальним призначенням, за тематикою, за емоційним настроєм, за текстуальним обсягом та масштабом зображення тощо.

Залежно від читацької публіки, критиків та теоретиків літератури, творців канонічних поетик, у різні історичні періоди складається *ієрархія* (з грецьк.: розташування в певному порядку) жанрів. В античні часи виділяли "високі" та "низькі" жанри: наприклад, до перших належала трагедія, до других – комедія; у Середні віки до "високих" жанрів відносили житія, патерики, богословські трактати, а до "низьких" – апокрифи, пародії, "побреженьки-єресі"; у нові часи високо оцінювався роман, а до "низьких" жанрів відносили "бульварну" літературу, "циганський" романс. Нині серед жанрових лідерів – проза "потому свідомості", рефлексійна, зорова поезія, психологічна новела, детектив, "фентезі".

Література:

1. Аристотель. Поетика. – К., 1967.
2. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1986.
3. Буало Н. Мистецтво поетичне. – К., 1967.
4. Бюлер К. Теория языка: Репрезентативная функция языка. – М., 1993.
5. Веселовский А. Историческая поэтика. – М., 1989.
6. Вороний М. Театр і драма. – К., 1989.
7. Вступ до літературознавства: Хрестоматія. – К., 1995.
8. Галич О. та ін. Теорія літератури: Підручник. – К.,

2001.

9. Гегель Г.-Ф. Эстетика: В 4 т. – М., 1968-1973.
10. Довгалецький М. Поетика: Сад поетичний. – К., 1973.
11. Каган М.С. Морфология искусства. – Л., 1972.
12. Літературознавчий словник-довідник. – К., 1997.
13. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. Изд. 3-е. – М., 1979.
14. Ткаченко А. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства. – К., 1998.
15. Хализев В.Е. Теория литературы. Изд. 2-е. – М., 1999.
16. Чернец Л.В. Литературные жанры. – М., 1982.
17. Качуровський І. Генерика і архітектоніка. – К., 2005.

АВТОР ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ

- наратор у фольклорних та середньовічних текстах
- автор як індивідуальність
- образ автора, типи його вираження
- автор як мовлення
- автор як творець тексту
- автор як учасник діалогу з читачем

Наратор у фольклорних та середньовічних текстах.

Наратор – "голос, який промовляє"; оповідач, мовець у розповідному творі. У фольклорних текстах (міф, казка, легенда, героїчний епос тощо) розрізняють *автора-творця* тексту та його *виконавця-інтерпретатора*. Автор-творець – це колективна свідомість, яка розгортає колективні архетипи у просторі і часі (народна, імперсональна творчість). Виконавець-інтерпретатор доносить до слухача образи та думки твору. Платон у діалозі "Іон", ведучи мову про виконавця епічних поем Гомера, підкреслює, що виконавець може це зробити завдяки **особистому** розумінню, захопленню, схвильованості, тому всяке виконання (зокрема, і читання) є тлумаченням, інтерпретацією. Творець і виконавець тексту часом можуть поєднуватися в одній особі – наприклад, менестрелі, барди, кобзарі-бандуристи та ін.

У середньовічних текстах автор мислився виконавцем "волі Божої", отож літературне творіння трактувалося як прояв тієї волі і автору, по суті, не належало. Виявляти свою індивідуальність у творі було не тільки не обов'язковим, а й шкідливим. Єдиним Автором визнавався Бог, авторитетним текстом – Біблія, а людина – переписувач, який письмово повторює Божу мудрість (оригінальність розцінювалась як ересь). Звернення до Священного тексту не тільки забезпечувало "суму знань", "осягнення істини", а й давало санкцію та виправдання середньовічному автору.

Автор як індивідуальність. Ренесанс, який підніс ідею самоцінності людини, істотно змінив погляд на авторство, що стало мислитись як неодмінна функція літературного твору, котра підкреслює його значущість і неповторність. У руслі індивідуалізації творчості вирішується і проблема імені автора:

воно фіксується саморучно – і цим підкреслюється причетність автора до тексту й особиста відповідальність за нього. Все більшого значення для інтерпретації літературного твору набуває біографія автора. Згодом, у ХІХ ст., такий підхід сформувався у **біографічний метод** у літературознавстві, основоположником якого є французький учений **Ш.Сент-Бев** (1804-1869 рр.), автор кількатомних "Літературних портретів". Ученого цікавила передусім індивідуальність письменника, його життя, звички, "моральна фізіономія", навіть домашня обстановка, дрібниці повсякденного побуту. Біографія письменника, на думку прихильників цього методу, є найдостовірнішим джерелом у тлумаченні його творів, які тематично і за стилем визначаються авторською біографією. Французький мистецтвознавець **Іполіт Тен** (1828-1893 рр.) додав до розуміння автобіографізму вплив середовища (географічного, соціального, політичного), расової належності (по-сучасному – менталітету) і моменту (конкретної історичної епохи). В українському літературознавстві прихильниками біографічного методу були О.Огоновський, С.Єфремов.

Психоаналітичний метод розвинув розуміння творчої індивідуальності. Біографія письменника може розглядатися не як ряд подій у його житті, а як зміна психологічних станів, що впливають на його творчу псевдінку та вчинки (літературний твір – також вчинок). А в такому аспекті цікавими є думки Юнга, котрий вважав, що "душа – мати і місце народження усєї діяльності", і намагався вивчити "психологічні засновки творчої людини". Для нього автор – виразник колективного підсвідомого, носій "таємних знань", які він *передчуває*, тому творча людина (автор) – це загадка. Оскільки психологія *Творчого*, за Юнгом, є "психологією жіночою", то автор, по суті, у творчості виражає материнський архетип. Творчу діяльність можна уявити, за Юнгом, і як шлях *індивідуації*, тобто *самостворення*, коли людина звільняється від "оманливих покровів персони" та "сугестивної влади несвідомих образів" – і стає *Самістю*. Самість творчої людини – її справжнє лице, здобування себе ("*versebstung*", "обретение себя").

Екзистенціаліст Жан-Поль Сартр розглядав особистість як *буття-у-собі*. У художньому творі особистість-автор виявляє своє неповторне начало (літературний твір – це проєкція постаті автора), свою екзистенцію (від лат.: "існування"),

підпорядковану відчуттю своєї покинутості у цьому світі й усвідомленню конфлікту зі світом. Відтак автор постає у творі як наратор, сторонній спостерігач. Ключовим положенням в естетичних засадах екзистенціалізму є твердження Гайдеггера, що єдиним джерелом твору є сам письменник, а не об'єктивна реальність.

Образ автора, типи його вираження. Німецькі естетики ХІХ ст. Кант, Гегель, Вельфлін визначили ставлення до художнього твору як естетичного цілого, що має внутрішні закони становлення і функціонування, відтак автор розглядався як естетичний феномен, відмінний від автора – біографічної особи.

Таке бачення авторства фіксується, зокрема, і в українському літературознавстві. На думку О.Потебні, читач, усвідомлюючи художній твір, уявляє історію душі автора, внаслідок чого виникає авторський образ (як образ душі). І.Франко термінологічно окреслює автора: "авторська індивідуальність", "фізіономія характеру", "поетична фізіономія", "творче обличчя", "духове обличчя". Структурно автор, з погляду Франка, включає психологічні та соціальні елементи.

М.Бахтін заперечує персоніфікованість автора: "Автор не может и не должен определяться для нас как лицо". І пропонує розглядати автора як принцип естетичного бачення й організації літературного матеріалу: "Это активная индивидуальность видения и оформления". Автор спрямований на зміст, він його формує і завершує, використовуючи для цього певний матеріал. Виразником змісту у творі є герой (і тут позиція автора і героя може співпадати), а форма твориться автором з матеріалу (слово, тропи, жанри), який уже був до нього, і проблема полягає у подоланні матеріалу, щоб створити оригінальну художню цінність ("Автор преодолевает в своем творчестве чисто литературное сопротивление старых форм, навыков, традиций"). М.Бахтін вважає, що для читача автор – "совокупность творческих принципов, должествующих быть осуществленными", а будь-який художній образ включає ставлення (позицію) автора ("отношение автора к изображенному всегда входит в состав образа").

Типи вираження "авторської свідомості": а) психологічний

(інтровертний, екстравертний); б) *естетичний* (організація художнього матеріалу); в) *соціальний* (оціночний, критичний). Ці типи не існують у чистому вигляді, а кожен з них має безліч варіантів, які можна виявити в конкретному літературному творі.

Автор як мовлення. Мартін Гайдеггер у праці "Навіщо поет?" зауважив: "Ми, люди, є мовленням. Основою людського буття є мова; але в дійсності мова збувається тільки в *мовленні*". Отже, мовець – це *Інтерпретатор*, а в художньому творі – *Автор*, який виявляє себе в особливому, небуденному мовленні. Одиницею мовлення є *висловлювання*, яке може мати форму репліки, речення-судження, малого і великого літературного твору. У кожному разі висловлювання характеризується завершеністю: "Ми уявляємо собі, що хоче сказати мовець, і тим мовленнєвим задумом вимірюємо завершеність висловлювання" (М.Бахтін). Висловлювання уможлиблює художність слова, бо емоція, оцінка, експресія слова і мови народжуються тільки в процесі їх вживання у мовленні (слова мови – нічий; вони індивідуалізуються у мовленні). Автор – це мовлення, завдяки чому твір здатний набувати самобутнього вираження і звучання. Висловлювання (у значенні літературного твору) за формою видається *монологічним*, але насправді воно з самого початку будується з урахуванням можливих реакцій, тобто висловлювання – це своєрідна фраза у діалозі Автора й Адресата (висловлювання останнього мислиться як відповіді на поставлені у творі запитання).

Автор як творець тексту. Зафіксоване на письмі висловлювання – це текст, власне література. На думку Р.Барта, усний текст – це діяльність мовця; з письмового тексту автор зникає, бо тут він існує тільки тоді, коли твориться текст – "тут і зараз". Автор народжується одночасно з текстом і помирає, як тільки текст завершено на письмі. "Привид автора, звісно, може з'являтися в тексті, у своєму тексті, але вже тільки як гість (...) він, так би мовити, "автор на папері" (Р.Барт). Автор живе і самовиражає себе тільки тоді, коли створює текст, проте опісля він уже не в змозі повторити себе, повернутися в минуле. З моменту письмового завершення тексту Автор перетворюється у читача, його текст уже не належить йому. Таким чином, "народження Читача доводиться оплачувати смертю Автора" (див. есе Р.Барта "Смерть автора").

Французький культуролог **Мішель Фуко** (1926-1984 рр.) вважає, що Автор не "виражає себе у письмі". У своєму есе "Що таке автор?" він повторює міркування Барта про "смерть автора" і називає його не "хто", а "що". За Фуко, авторська індивідуальність письмом знищується. Але якщо автор зникає, то хто промовляє у творі? На думку Фуко, "автор – це джерело значень, які вибудовують твір; автор не випереджує своїх творів, він є тільки певною функціональною засадою". Отже, автор – це функція твору, з чого Фуко виокремлює такі характеристики: а) автор – власник тексту, а текст – товар, продукт споживання; б) автор потрібен для маркування тексту; в) автор забезпечує стилістичну єдність тексту; г) автор демонструє владу над буттям.

Автор як учасник діалогу з читачем. "Слово мовлене, – як зазначав М.Бахтін, – завжди хоче бути почутим, завжди шукає шлях до розуміння, хоче мати відповідь, вступає в діалог". Схожу думку висловив і Ю.Лотман: "Текст потребує співрозмовника. У ньому глибоко діалогічна природа свідомості як такої". У давнину автор грав роль медіума-розповідача – посередника між священним текстом і реципієнтами. Сучасні уявлення передбачають два компоненти зв'язку: Автор – Читач. Зв'язок цей визначається не тільки зовнішньо простими стосунками: автор загадує – читач розгадує; автор творить текст – читач його тлумачить; автор первинний – читач вторинний. Автор у художньому творі прагне виразити себе, а це означає зробити себе об'єктом для *Іншого*, хто має оцінити, витлумачити той самий авторський вияв. Автор своїм твором провокує читача на діалог. Читач же має прийняти гру, її правила. Обидва повинні бути готові до взаємного пізнання і визнання ("зрозуміти себе в іншому", за висловом Г.Яussa), що знімає питання про диктаторську позицію автора щодо читача. Як автор шукає себе в Іншому, тобто в читачеві, так само читач шукає себе в авторові, у його тексті.

Висновки.

1. Автор є структурним елементом художнього твору, його присутність виявляється у змісті, формі, значенні та образах твору.

Автор – естетична категорія.

2. Автор реалізується у мовленні, де постає як

індивідуальність, що характеризується психологічно, соціально, естетично і є джерелом та форматором висловлювання.

3. Автор творить літературний текст; свої авторські функції він здійснює тільки в процесі його творення; до виникнення твору і після його завершення автор існує цілком умовно.

4. Автор об'єднує всі елементи твору; його функції в ліричному, драматичному, епічному творі мають свої варіанти.

5. Автор є рівноправним учасником діалогу з читачем; йому належить ініціатива діалогу і створення передумов для нього. Повністю автор реалізується в читачеві ("стає собою в Іншому").

6. Образ автора не збігається з біографією письменника.

Література:

1. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст./ За ред. М.Зубрицької. – Львів, 1996.
2. Барт Ролан. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М., 1989.
3. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1986.
4. Парандовський Ян. Алхімія слова. – К., 1991.
5. Платон. Діалоги. – К., 1999.
6. Потебня О.О. Поэтика і естетика слова. – К., 1991.
7. Сартр Жан-Поль. Слова// Нудота. Мур. Слова.. – К., 1993.
8. Франко І. Із секретів поетичної творчості. – К., 1967.
9. Юнг К.-Г. Психология бессознательного. – М., 1996.
10. Кодак М.П. Авторська свідомість і класична поетика. – К., 2006.
11. Гірняк М. Таємниця роздвоєного обличчя: Авторська свідомість в інтелектуальній прозі Віктора Петрова-Домонтовича. – Львів, 2008.
12. Федоров В. Автор як онтологічна проблема // Слово і час. – 2003. – № 10. – С. 52 – 58.

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ

I. Особливості сприймання художнього твору:

- проблема адекватності
- художня комунікація
- емоційна природа художнього сприймання
- співтворчість як мета художнього сприймання

II. Теорія інтерпретації твору:

- давні типи інтерпретації
- рівні інтерпретації
- види і правила інтерпретації

I. Особливості сприймання художнього твору.

Проблема адекватності. Сприймання літературно твору – індивідуальний акт, протікання якого залежить від багатьох психологічних, соціокультурних та інтелектуальних чинників. Суть адекватного сприймання художнього слова можна сформулювати досить просто: сприймати літературу як літературу, тобто як "світ художніх образів", "ілюзію дійсності", "законо створену дійсність" авторською уявою та фантазією. Проте проблема адекватного сприймання літератури ускладнюється тим, що художнє слово колись і тепер намагалися пристосувати до певних практичних потреб, маніпулювати ним як засобом виховання, ідеології, релігії. Той, хто прагне прямолінійно зіставити зображення у художньому творі з тим, "як є у житті", неадекватно сприймає мистецтво слова. Одна з найпоширеніших причин цього – перенесення на оцінку літературного твору позаестетичних критеріїв: пізнавальних, політичних, морально-етичних та ін. Тут годилося б згадати мудру думку Г.Сковороди про "сродність", себто про відповідність та узгодженість між природою об'єкта і спрямованою на нього дією. Оскільки художня література має естетичну природу, то їй ставитися до неї слід передусім як до *естетичного* явища, що виникає і функціонує за своїми, естетичними, законами та правилами. Проте й така установка ніколи не може бути реалізована "в чистому вигляді", оскільки адекватність художнього сприймання залежить від ряду чинників:

– *естетичний досвід*, який поступово нагромаджується з

перших кроків людини – від споглядання іграшок, слухання коліскової чи казок, від розважальних ігор, занять, забавлянок. Тут має своє значення як естетична інформація, так і первинне формування естетичних смаків, які вдосконалюються все життя;

– *загальна культура*, що включає набуті людиною знання, морально-етичні переконання та орієнтири, духовні запити й інтереси, потребу жити в культурі, спілкуватися з мистецтвом. Чим вищий рівень загальної культури особистості, тим тривкіший у неї інтерес до мистецтва і тим розвинутіша здатність його сприймання;

– *мотиви звернення до художнього твору* формуються протягом усього життя людини і на різних його етапах своєрідно виявляються. До таких мотивів віднесемо: пізнавальний інтерес, пошук емоційної розрядки, гедоністичний мотив (втіха, насолода від мистецтва), приємне проведення вільного часу, "втеча" від дійсності в ілюзорний світ (у віртуальну реальність), вдоволення естетичних смаків. Мотив звертання керує художнім сприйманням, визначає його спрямування, психологічну та інтелектуальну роботу – і переростає у мотив сприймання. Вільний вияв та реалізація мотиву збагачує й урізноманітнює художнє сприймання, а спонукання, диктат – збіднюють, спотворюють, викликають невдоволення у реципієнта;

– *навички спілкування мовою мистецтва* (мова мистецтва – образи). Оскільки літературний твір потребує "розшифрування" образів, то це зумовлює особливий вид діяльності реципієнта – *співтворчість*. Передусім необхідно засвоїти мову мистецтва, а навички спілкування тією мовою формуються тоді, коли з'являється потреба пояснення, тлумачення художнього образу; ця потреба містить у собі момент розуміння.

Таким чином, адекватність сприймання передбачає не просте розпізнавання зображеного (зіставлення з дійсністю), а проникнення в суть художнього образу, розуміння переходу з площини зображуваного у площину естетично-смыслового значення.

Художня комунікація. Мова літературного твору – не звичайна інформація, яка передається від автора читачеві, а *художня*, тобто така, що набула рис умовності, огорнулася у

форму інакомовлення, зачала в собі певний смисл. Художній твір не розмовляє з читачем "відкритим текстом", а спонукає до активізації уяви, фантазії та асоціативного мислення і відкривається тільки тим, хто розуміє "художній тайнопис", який може бути "прочитаний" через осягнення не буквального значення слова чи загалом тексту, а образу, системи образів.

"Читання" художньої мови тісно пов'язане з розпізнаванням та розумінням цієї мови. Розпізнавання означає встановлення схожості того, що сприймається, з уже пізнаним. Розуміння, відштовхуючись від відомого (і впізнаного), з'ясовує нове, невідоме, виявляє його смисл. Оскільки читач підходить до літературного твору із власними оціночними критеріями, смаками та ідеалами, то це зумовлює *індивідуальне* розуміння художнього явища.

Оволодіння мовою художньої літератури багато в чому схоже на оволодіння власне мовою. Як відомо, мовна діяльність пов'язана із сприйманням і передачею інформації, в процесі чого осмислюються, уточнюються і розширюються уявлення про значення символів-знаків і засвоюються правила їх використання. Знаки мови – умовні. Такими є і знаки мистецтва. Знаючи закріплене за ними значення, можна "читати" закладений у них смисл, проте цих знань замало, оскільки у конкретних випадках символ-знак художньої мови має *контекстуальний* характер.

Художній твір із такого погляду можна оцінювати як сукупність висловленого, але художньо "зашифрованого". Словесний твір дає можливість узяти участь у "дотворенні" літературного тексту: співпереживати, дофантазувати, довершувати художній образ своєю уявою. Недомовленість, натяк, полісемія художнього образу – невичерпне джерело творчої активності читача у процесі "прочитання" твору.

"Декодування" художнього тексту передбачає деякі механізми *пізнання* – розпізнавання і розуміння мови літературного твору, співвіднесення зображеного об'єкта з реально існуючим, прирощення певних знань. При цьому центральним психологічним механізмом розуміння є *переклад* мови образів на внутрішню мову читача, що забезпечує *діалог* між автором та читачем.

Художній твір – відкрита естетична система, сприймання якої дає можливість розширити, поглибити зображене у

свідомості читача ("поет розширює зміст нашого внутрішнього я, зворушуючи його до більшої чи меншої глибини", як зазначав І. Франко).

Отже, художній текст знаходить своє продовження й остаточне збування у сприйманні реципієнта, в його індивідуальній інтерпретації.

Емоційна природа художнього сприймання.

Особливість художньої літератури в тому, що вона несе в собі не просто предметно-сміслову чи оціночну інформацію, а викликає у читача *естетичні переживання*. Твір мистецтва стає тільки тоді художнім явищем, тоді виявляє свою естетичну цінність, коли між ним (об'єктом) та реципієнтом (суб'єктом) виникають *естетичні стосунки*. Саме на цій основі виникає *емоційне* тло, естетичне переживання. Лев Толстой, зокрема, вважав, що в цьому полягає сутність мистецтва: "Заражение чувствами другого, которое заставляет радоваться чужой радости, горевать чужому горю, сливаться душою с другим человеком и составляет сущность искусства".

Але ж у літературний твір письменник не вкладає якісь почуття, художня творчість не є способом "кодування емоцій". Письменник намагається *викликати* (спровокувати) своїм твором певні емоції (любов, ненависть, обурення, гнів, радість і т.д.), навіть не називаючи їх. Він шукає відповідну художню форму їх вираження і саме за її допомогою *впливає* на читача, розраховуючи здебільшого на його підсвідомість, аби торкнутися найтонших та найглибших вібраторів емоцій. Значення емоційного заряду у художньому творі тлумачимо як не просто здатність передавати людські почуття, а *збуджувати* їх у читача.

Без емоцій немає мистецтва – то його внутрішній вогонь і сила. Це правда, що й звичайна інформація здатна викликати у людини певні емоції, та лише мистецтву (і заодно літературі) підвладно розбудити реальні емоції вигаданими образами. Реципієнт свідомо чи несвідомо піддається естетичному впливу, дозволяє себе обманювати, вірить в ілюзорний, витворений чужою уявою і фантазією світ, сприймає його, співпереживає по-справжньому, Література – це своєрідна пастка для читача: вона створює якусь віртуальну реальність, аби дати йому необхідні переживання, якщо він такі шукає. Література – це

смакідний гіпноз, що має неодмінну свою властивість – *сугестію* (вплив, навіювання).

Спроби класифікувати емоції, викликані сугестивною властивістю художнього слова, знаходимо ще в античні часи (Аристотель, Гораций). Ґрунтовну класифікацію естетичних переживань зробив ще на початку XVIII ст. Феофан Прокопович у праці "Про риторичне мистецтво" (книга п'ята – "Про розгляд почуттів"). Вбачаючи першопричину почуттів у божественній волі, Прокопович вважає їх основним джерелом – любов, яка дає початок усьому: "Коли розглянемо особливості почуття любові, легко пізнаємо види почуттів. Є дві властивості любові: бажати добра і не бажати зла (...) Коли користуємося першою властивістю любові, то ми любимо, прагнемо, надіємося, радіємо з того, що, здається, веде до певних речей; коли ж другою – то ми відвертаємось, гніваємось, обурюємось, боїмося, співчуваємо, соромимось, втрачаємо надію, відчуваємо біль. Перший клас почуттів: любов, прагнення, занепокоєння, або тривога, надія чи впевненість, задоволення, або втіха, або радість. Другий клас: ненависть, страх, розпач, гнів, обурення, смуток, сором, співчуття".

Певна річ, тут ідеться про *почуття*, які не відрізняються від *емоцій*. Нині багато психологів не схильні ототожнювати їх, розрізняючи за складністю структури, формою виявлення. Ще І.Павлов стверджував, що емоція – це "робота інстинкту, а почуття пов'язані з ускладненням діяльності великих півкуль". П.Якобсон говорив про почуття як про стійке тривале суб'єктивне ставлення особистості до світу, на відміну від емоцій – одного з видів чуттєвої реакції, форми вираження, здійснення почуття". На сьогодні ці висновки можна вважати вихідними у розумінні емоцій та почуттів – взаємопов'язаних психічних явищ. Немає почуття, яке б реалізувалось поза емоційною реакцією. Проте емоції виконують у формуванні почуття підрядну роль, підсилюють чи послаблюють його, координують відповідно до ситуації. Найменувань почуттів значно більше, ніж їх називає Прокопович. Сучасний вчений О.Лук нараховує їх більше семидесяти. Їх можна умовно поділити на три великі групи: **етичні** (впевненість, ніяковість, сором, обурення, почуття дружби, обов'язку, совість та ін.); **інтелектуальні** (пов'язані з процесом пізнання – жага пізнання, насолода відкриття, допитливість та ін.); **естетичні** (почуття

піднесеного, прекрасного, трагічного, комічного). Водночас всяке почуття може мати естетичне забарвлення.

У залежності від тривалості та інтенсивності почуття поділяють на *настрої, пристрасті та афекти*. Щодо художнього сприймання можна було б застосувати таку класифікацію: *співпереживання (емпатія), потрясіння, катарсис*.

Співпереживання. Емоційний імпульс, що генетично закладений у внутрішньому (образному) значенні слова, в процесі художньої творчості помножується, підсилюється емоційною енергетикою письменника, що й реалізується в образному ладі твору. В цілому це породжує сутєстю слова і є чинником емоційного збудження реципієнта. З такого приводу варто згадати вислів Квінтіліана: "Основний смисл у зрушенні почуттів полягає у тому, що ми самі хвилюємося". На схожу думку натрапляємо у Довженка: "Щоб зворушувати, треба бути зворушеним".

Проте як почуття та емоції митця подразнюють емоційну сферу реципієнта, в чому таємнича невидимої, невлімової передачі емоційного заряду від твору до іншої свідомості? Можливу відповідь на це непросте питання спробуємо знайти у Гегеля: "Справжній предмет поезії складають не сонце, не гори, не пейзаж і не зовнішній вигляд людини, кров, нерви, м'язи, а духовні інтереси". Отже, процес співпереживання виникає і триває у сфері духовній: встановлюється зв'язок між особистістю автора й особистістю читача. Авторське самовираження подає імпульс для самовираження реципієнта. Парадокс цього зв'язку полягає у тому, що читач не живе тими почуттями, які були в письменника у момент творчості, а *своїми* почуттями. Коли ми проникаємо у художній світ якогось твору, то спроектуємо себе на цей світ, і наші почуття визначаються тим, що ми там знаходимо, вимірами, які ми займаємо.

Потрясіння. Серед багатьох літературних творів для кожного шанувальника красного письменства є особливі, перша зустріч з якими була водночас великим відкриттям і приголомшливим одкровенням. Йдеться не про загально визнані досягнення літератури, а про той особливий, вражаючий твір, проникнення у художній світ якого принесло незабутні і сильні враження, активно вплинула на світобачення того, хто мав щастя натрапити на такий твір. Перенесене потрясіння – це

незвична активізація емоціогенних структур мозку, піднесення психічних сил організму, несподівані зрушення і нові досягнення художньої суті мистецького вигвору. Ефект *емоційного надміру* – так можна було б назвати потрясіння. Здатність глибинно проймається художнім твором властива емоційно вразливим натурам – як письменникам, так і читачам. В.Сосюра згадує у романі "Третя Рота", як його, мало, потрясали народні пісні: "Коли батьки та їхні гості, жінки й чоловіки, співали пісень, то їх обличчя ставали якимись особливими, гарними й задумливими... У жінок тремтіли сльози на довгих і сумних віях, а чоловіки були бліді, неначе їм чогось було жалко і перед кимось соромно... І моя дитяча душа, повна восторгу пісні і всепрощення, готова була обняти весь світ, з усім добрим і злим. Для мене тоді все зле пропадало і залишалось тільки добре... Я одійду од людей, ляжу на пахучу траву, дивлюсь на далекі зорі, про які мені мати казала, що це "очі янголів", і плачу, плачу... Після сліз мені стало так легко і тихо на душі. Я наче виростав і летів у зоряні світи, що сказано мчать у вічність, а за спиною у мене шуміли могучі, на все небо, крила".

Сильне емоційне збудження виникає не від зміни реальної дійсності, а від зміни художнього сприймання: літературний твір "настроює" на небуденний, незвичний, несподіваний ракурс бачення. Він потрясас своєю художньою силою лише в тому випадку, коли читач шукає (часто – сліпо, навпюмацки, навздогад) у мистецьких творах відповіді на запити душі, які допомогли б розв'язати якісь внутрішні психологічні проблеми.

Катарсис. Суть катарсису (з гр.: *очищення*), за Аристотелем, полягає у тому, що за допомогою страху і співчуття відбувається очищення душі від афектів і пристрастей, внаслідок чого людина, з одного боку, починає ставитись до мінливості долі зі спокійним розумінням, а з другого – набуває здатності взяти участь у долі тих, хто впав у нещастя. Думка Аристотеля про катарсис в різноманітній інтерпретації повторювалась і в наступні часи. Сфера дії катарсису зміщувалася з власне естетичних переживань у сферу виховання моральних норм. Очищення від дикості, "окультурення" – так в цілому бачилося завдання мистецтва аж до ХІХ віку. Логіка була така: мистецтво має можливість показати людину збоку їй самій; і коли та спостерігає свої недоліки, вона починає їх "соромитися" – отож втихомирюється, улагоднюється, пориває зі

своїми "дикими" звичаями. Зокрема, Дідро трактував катарсисне призначення художніх творів як "вирок" на пороком і злом. Лессінг та Шіллер підносили роль художнього слова, здатного умиряти людську душу, стримувати бурхливі пристрасті, виховувати вигончені естетичні смаки, розсівати "туман варварства і похмурого забобону". Гете розумів катарсис як процес відновлення за допомогою мистецтва порушеної гармонії духовного світу. В українській поетиці Ф.Прокоповича завдання мистецтва слова трактується в дусі Просвітництва: образне слово покликане зворушувати емоції, впокорювати негативні пристрасті і налаштувати душу на добрий лад, виховувати громадянина і давати йому необхідні настанови.

Аристотелівське розуміння катарсису піддав сумніву Гегель, вважаючи його надзвичайно спрощеним поглядом на можливість мистецтва. У Фрейда термін "катарсис" означає один із методів психотерапії. В сучасному розумінні *катарсис* – це завершальна стадія психофізіологічного процесу, який лежить в основі художнього сприймання. Впливаючи на психіку людини, твір мистецтва збуджує "протилежно спрямовані афекти, що призводять до "вибуху", розрядки нервової напруги. У цьому перетворенні афектів, у їх самозгорянні, у вибуховій реакції, що спричинює "розряд" емоцій, і полягає суть катарсису.

Враховуючи психофізіологічний аспект катарсису, додамо ще й таке: його призначення не стільки в очищенні пристрастей, що веде до морального виправлення чи вдосконалення, скільки в можливості вдихнути у людську душу нові почуття, бажання, прагнення; у здатності милуватися, забавлятися, насолоджуватися від гри уяви, фантазії, інтелекту; в очищенні від буденності, марноти, дріб'язку та всього іншого, що збіднює духовну сферу людського життя; у відчутті внутрішньої свободи, зокрема і свободи вибору в естетичному сенсі.

Співтворчість як мета художнього сприймання.

Художній твір – це завершений текст, створені образи, вибудований сюжет, композиція, певний пафос, та водночас він – відкрита естетична система, яка призначена для сприймання, а значить – для розширення, поглиблення, розгортання його значень та смислів. Художній твір набуває своєї вартості лише у тому випадку, коли входить у сферу сприйняття й осмислення

того, кому він адресується, – реципієнта.

Проблема рецепції літературного твору має вирішуватися з погляду естетичної природи художнього слова і враховувати такі принципові моменти:

1. Рецептивний підхід передбачає *діалог* між твором та читачем; структура словесного твору розрахована на потенційний діалог, тому вона діалогічна за своєю природою.

2. Художній твір хоч і має свій інваріант (реалізований авторський задум), проте в художньому сприйманні він багатолікий, багатогранний, тобто йому властива *рецептивна варіантність*.

3. Характер рецепції залежить не стільки від того, що зображено у творі, а скільки від емоційно-психологічного стану читача у момент сприйняття твору (настрій), рівня культури, естетичного досвіду, розуміння феномена літератури (її естетичної природи, законів художньої умовності, ігрової функції тощо), здатності *перевтілюватися*, *піддаватися* сугестії слова.

4. Реципієнт – не споживач літератури, а співучасник творчого процесу (його функція – *відтворення*, *співтворчість*).

5. Будь-яка рецепція має право на самовияв і не повинна залежати від думки автора, літературного критика чи іншого інтерпретатора.

6. Художня мова – це мова гри. Отже, рецепція художнього твору – це також гра за певними правилами. Грати або підігрувати може той, хто розуміє і приймає ці правила.

7. Рецепція – це завжди *нове* прочитання художнього твору (в одну річку двічі не ступиш, як мовляв Геракліт). Йдеться не просто про багатоваріантність інтерпретації (тим більше, коли це твори різних історичних епох), а про неспівпадання різночасового сприймання і тлумачення (хоч би й в деталях) твору.

Співтворчість, яка реалізується у процесі художнього сприймання, є необхідною умовою функціонування твору. Художній твір лише тоді починає "говорити", коли реципієнт включає його в емоційно-мислительну роботу, внаслідок чого твір стає предметом естетичних відносин.

Співтворчість – це завершення процесу художньої комунікації, власне – мотивація і мета художнього сприймання. Умовно кажучи, читач ставить свою крапку у творінні, яке

розпочав і завершив автор. Як комунікативна одиниця твір остаточно реалізується у свідомості реципієнта.

Співтворчість – це "прочитання" підтексту через сприймання тексту як знакової системи. Той читач є співтворцем, котрий "переказує" не текст, а підтекст, тобто його образний, художній зміст.

Співтворчість це діалог, що має три часові плани: *теперішній* (безпосереднє, синхронне сприймання твору); *минулий* (безперервне порівнювання з уже почутим або прочитаним); *майбутній* (передбачення, здогад на основі проникнення в логіку художньої думки: розвиток сюжету, вчинки персонажа тощо).

Співтворчість – це передумова естетичної насолоди, що виникає у процесі "подолання тексту" як сформульованої загадки, як закодованих образів.

Співтворчість – це індивідуальна інтерпретація художнього твору. Як і творчість письменника, так і робота читача над його твором – процес глибоко індивідуальний, невидимий для стороннього ока.

II. Теорія інтерпретації твору

Давні типи інтерпретації. *Кабалістика* (від давньоєвр.: *кабала* – переказ, легенда) – тип інтерпретації Старого Заповіту, текст якого тлумачився як світ символів, заснованих на таємничій властивості цифр. *Антична герменевтика* за об'єкт тлумачень мала міфи, які пояснювалися: а) алегорично; б) історично; в) естетично; г) морально-етично. *Християнська екзегетика* (*екзегеза* – викладення, роз'яснення) зосереджувалась на тлумаченні Нового Заповіту. Святе Письмо тлумачилося як буквально, так і містично, причому останнє мало чотири смисли. Отож сакральний текст піддавався чотирьом інтерпретаціям: 1) *історичній* (розгляд біблійних фактів і подій як реальної історії); 2) *алегоричній* (ті самі факти і події розглядалися як аналог інших фактів і подій, які були завуальовані; наприклад, легенду про те, як Йосип, проданий братами і замучений у в'язниці, був звеличений, слід було розуміти як алегорію зрадженого і покинутого учнями Христа, засудженого, розп'ятого, а потім воскреслого); 3) *тропологічній* (факт чи подія розглядалися з погляду моральної настанови: притчі про сіяча, про кукіль, про немилосердного боржника, про

робітників у винограднику, про слухняного і неслухняного сина, про гостей весільних та ін.); 4) *анагогічний* (піднесенс тлумачення) – у подіях та фактах розкривалася сакраментальна (*sacramentum* – клятва, присягання), тобто священна релігійна істина: наприклад, відпочинок сьомого дня інтерпретувався християнами як вічний відпочинок у небесному спокої. Отже, виходило, що буквальный смисл священного тексту оповідає про минуле, алегорія навчає вірі, мораль наставляє, а прагнення людини відкриває анагогія (від *ana* – рух угору). Наприклад, Єрусалим міг бути витлумачений у чотирьох значеннях: у буквальному – земне місто, в алегоричному – церква, в тропологічному – праведна душа, в анагогічному – "небесний град" (за Августиним Блаженным). Християнська екзегетика широко застосовувалася для тлумачення середньовічних літературних текстів, запліднених біблійною алегорією та символікою.

Рівні інтерпретації. Той, хто споглядає, вже інтерпретує, тлумачить. Це може відбуватися на рівні підсвідомості (мимовільна інтерпретація), на рівні певних висновків чи узагальнень (фрагментарна інтерпретація) на рівні цілеспрямованого, зацікавленого, осмисленого прагнення *зрозуміти* (мистецтво інтерпретації). У кожному разі виявляє себе проблема *розуміння*. "Щоб зрозуміти світ, завжди потрібне слово", – зазначав французький філософ Поль Рікер. "Скрізь, де ми намагаємося збагнути світ (...) здійснюється процес збирання світу в слово, – писав Гадамер. – Мова – це універсальне середовище, в якому здійснюється розуміння. Способом цього здійснення є тлумачення". Зрозуміти художній текст – значить проникнути у потаємні смисли його образів і значень. Шлях до такого розуміння лежить через опанування природи Слова та специфіки (правил) творення тексту. Розуміє той, хто володіє мовою тексту, здатний "перекладати" образну мову на своє розуміння.

Герменевтична триада: розуміння, тлумачення, застосування. Вияв розуміння художнього тексту – його *омовлення*, що постає у формі тлумачення. Тлумачення веде до освоєння тексту, точніше – до його "присвоєння" (розуміння себе в іншому, за Р.Бартом). Практична мета інтерпретації – *висловити своє* розуміння, продемонструвати *свою* інтерпретацію, оформити її усно чи письмово.

Виділяють три рівні інтерпретації: 1) філософський; 2) ідеологічний; 3) естетичний. Для художньої літератури *перший* є лише підставою для інтерпретації, *другий* скеровує інтерпретацію на певні норми та вимоги, а *третій* співпадає з природою словесного мистецтва, і тут варто визначити ще й такі рівні інтерпретації:

– **репродуктивний** (рекреаційний, відтворюючий), який передбачає описову реконструкцію тексту, його переказ;

– **декодування** (розпізнавання, дешифрування) образів та смислів художнього твору (у цьому разі приховані значення стають виявленими);

– **рефлекторно-асоціативний**, що полягає в осмисленні себе через текст (розуміння себе в тексті, себе в Іншому), вихід, спровокований текстом, на позатекстові об'єкти ("посторонні" асоціації, мислення "навколо тексту").

Види, правила інтерпретації. Традиційне літературознавство й досі вдається до терміну "аналіз літературного твору", виділяючи такі види аналізу: проблемно-тематичний, пообразний, композиційний, "за автором" (повільне читання), цілісний. З-поміж них найбільш універсальним видається цілісний, який передбачає з'ясування таких питань в осмисленні літературного твору:

- відомості про автора;
- обставини написання твору;
- виникнення творчого задуму;
- родово-жанрова природа твору;
- тема та ідея твору;
- художні образи;
- сюжет та композиція;
- художні засоби;
- мова твору;
- місце твору у літературному доробку письменника;
- місце та значення твору в літературному процесі, в історії літератури.

Типовим для традиціоналістів у літературознавстві видається таке міркування: "Для успішного аналізу твору необхідно добре знати текст, загальні закономірності взаємодії змісту і форми" (В.Марко). На перший погляд, резонно, але на сьогодні – поверхово, недостатньо.

По-перше, термін "аналіз" (від грецьк.: "розклад", "розчленування") у застосуванні до літературного твору надто жорсткий і не зовсім відповідає художній природі мистецького явища. Якщо, скажімо, аналізувати роман, новелу, вірш та ін., то результат такого дослідницького акту мав би бути в усіх випадках однаковий, бо коли ні – то це вже не аналіз або помилковий аналіз. По-друге, відомо, що про будь-який художній твір може бути стільки суджень, скільки читачів його прочитають. Тому доцільніше було б вдатися до терміна *інтерпретація* (з лат.: роз'яснюю, тлумачу, перекладаю).

Визначимо такі види інтерпретації:

- психоаналітичний
- феноменологічний
- екзистенційний
- структуралістський
- рецептивно-естетичний

Кожен з видів інтерпретації спирається на філософські передумови, які визначають ракурс сприймання і пізнання художнього явища, розкривають його гносеологічну (пізнавальну), онтологічну (буттєву) та аксіологічну (ціннісну) природу. Враховується і досвід психології, мовознавства, естетики, соціології. І хоч інтерпретація – це здатність вільно творити із певного тексту свій текст, проте є загальні правила інтерпретації, до яких можна вдатися у сприйманні, осмисленні й омовленні художнього твору. Розглянемо деякі з них.

Правила інтерпретації за Ф.Шлейсмахером (1768-1834 рр.). Німецький мислитель висловив слушну думку щодо розуміння літературних творів: "Жоден твір не може бути повністю зрозумілим інакше, як у взаємозв'язку з усім обсягом уявлень, з яких він походить, і через знання всіх життєвих стосунків як письменників, так і тих, для кого вони писали. Будь-який літературний твір належить до сукупного життя, частиною якого він є, також як окреме речення до всієї промови чи твору". Учений пропонує:

1. Зробити загальний огляд, який дає можливість уявити єдність твору та його побудову.
2. Враховувати взаємозалежність цілого та часткового.
3. Зрозуміти мислительний та мовний стиль твору.
4. Усвідомлювати невичерпність тлумачення, його "приблизний" характер.

5. Наблизитися до адекватного сприймання твору (інтерпретатор як чигач повинен зрозуміти автора).

6. Користуватися інтуїтивним та пояснювальним методами.

7. З'ясувати мету твору, виходячи зі змісту й адресата.

Правила інтерпретації за Роланом Бартом (1915 – 1980 рр.; французький літературний критик, структураліст).

1. Текст поділяється на сегменти (фраза, частина фрази, група з кількох фраз) – лексії (lexie).

2. У кожній лексії виявляємо значення, але не пряме, а конотаційне (додаткове), викликане асоціаціями.

3. Повільне читання (на взірць сповільненого кадру у фільмі), покликане не відтворити структуру тексту, а простежити його структурування (як він укладається).

4. Показати *вихідні точки* значення, оскільки те, що утворює текст, – інтертекстуальне.

Правила інтерпретації за В.Ізером (1926 р.; німецький літературознавець, представник рецептивної естетики).

1. Дослідити спосіб взаємодії послідовних речень як постачальників інформації, з якої формується особливий світ.

2. Активізувати читацьку уяву, яка збуджується виникненням образів та смислів у процесі розгортання тексту – речення за реченням.

3. Здійснювати селекцію (відбір) тексту в процесі читання.

4 "Втягуватися" в текст (бачення тексту через перспективу).

5. Реалізовувати "читацьке сподівання", сформоване на основі досвіду читача (потреба в "постійній ілюзії" при читанні, бо інакше текст залишиться непізнаним; текст провокує певні сподівання).

6. Зважати на те, що читання є рекреативним (відтворюючим) процесом – це "співучасть у тексті".

7. Враховувати, що в процесі читання враження викликаються подібністю текстуального та життєвого.

Обізнаність із видами і правилами інтерпретації дає певні орієнтири для цієї пізнавально-естетичної творчості. Їх можна враховувати у залежності від потреби та об'єкта інтерпретації. Багато що залежить не лише від освіченості і досвідченості інтерпретатора, а й від його таланту бачити, відчувати і розуміти художній твір.

Література:

1. Рікер Поль. Конфлікт інтерпретацій// Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів, 1996. – С.227-242.
2. Ізер Вольфганг. Процес читання: феноменологічне наближення // Антологія... – С. 261-277.
3. Яусс Ганс Роберт. Естетичний досвід і літературна герменевтика // Антологія... – С.278-307.
4. Барт Ролан. Текстуальний аналіз "Вольдемара" Е.По // Антологія... – С. 385-405.
5. Еко Умберто. Поетика відкритого твору // Антологія... – С. 406-419.
6. Лотман Юрій. Аналіз поетического текста. – Л., 1972.
7. Бахтин М.М. Естетика словесного творчества. – М., 1986.
8. Зубрицька М. Ното Legens: Читання як соціокультурний феномен. – Львів, 2004.
9. Баррі Пітер. Вступ до теорії: літературознавство і культурологія. – К., 2008.
10. Лотман Ю. Структура художественного текста. – М., 1970.
11. Рікер П. Конфлікт інтерпретацій. Очерки о герменевтике. – М., 1995.
12. Мерло-Понті М. Феноменологія сприйняття. – К., 2002.
13. Адорно Т. Теорія естетики. – К., 2002.
14. Дерріда Ж. Структура, знак і гра у дискурсі гуманітарних наук // Антологія... – С. 637 – 638.
15. Мітосек З. Теорії літературних досліджень. – Сімферополь, 2003.
16. Ільницький М., Будний В. Порівняльне літературознавство. – Львів, 2008.
17. Сивокінь Г.М. Питання рецепції та образ читача з погляду теоретичного // Сивокінь Г.М. У вимірах сприймання. К., 2006.
18. Зборовська Н.В. Психологія і літературознавство. – К., 2003.
19. Еко Умберто. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів. – Львів, 2004.
20. Інгарден Р. Про пізнання літературного твору // Антологія... С. 180 – 192.

ФУНКЦІОНУВАННЯ ЛІТЕРАТУРИ

- парадокс «підручника життя»
- художня література як гра
- закономірності і парадокси літературного буття
- література – мистецтво елітарне

Парадокс «підручника життя». У повісті Бориса Харчука "Шлях без зупинок" є один характерний епізод, який по-художньому тонко розкриває спостереження щодо ролі літератури в особистому житті людини. Головний персонаж твору Степаня у критичний момент гірких розчарувань вхопила шкільні підручники з літератури і, "відчинивши дверцята, кинула їх у грубку. Рвала і кидала книжки у вогонь. Люто, отупіло: чому не навчили жити?"

Міф про те, що література – "підручник життя", виник не сьогодні. Ще Аристотель у своєму славетному трактаті "Поетика" наголошував на пізнавальному та громадсько-виховному значенні писемного слова. З погляду філософа, мета мистецтва полягає у тому, щоб "пом'якшувати дикість прагнень", надавати їм "культурного характеру". Механізм того "пом'якшення" раціоналізував призначення літератури: коли людина має можливість спостерігати начебто збоку (у "дзеркалі мистецтва") свої вади, то починає усвідомлювати їх – і "соромитися", втихомирюється, улагоднюється. Звідси і вплив чи не основний принцип мистецтва в античні часи – катарсис, тобто очищення, яке веде до морального вдосконалення. Відтак і словесне мистецтво проголошувалося як засіб повчання, напучування, виховання. Художньому твору був накинутий дидактизм, приписана користь, яку він може принести тому, хто його сприймає.

Ці ідеї Аристотеля частково були підхоплені в епоху Середньовіччя і поєднані з християнською мораллю та етикою. Саме в ті часи настійно і послідовно пропагувалася "ідейність" мистецтва, а роль художнього слова вбачалася у проповідуванні слова Божого.

Дивовижно, але в добу Просвітництва, коли активно розвивався критицизм щодо релігійних уподобань та вірувань, тип середньовічної ідейності згодився для войовничого

проповідування світських ідеалів, серед яких літературній освіченості відводилася відверто утилітарна роль. Зокрема, Д. Дідро був упевнений, що література "повинна виносити вирок над пороком і злом", "страхати тиранів", "бути наставником" роду людського, виховувати громадянський обов'язок, вести людину за собою, поліпшувати життя. Ф. Бекон, Т. Гобс, Дж. Локк та інші просвітники XVIII ст. вбачали джерело літератури в повсякденному житті, яке митець повинен пізнавати, спостерігати, досліджувати і правдиво відображати в душі високих морально-етичних ідеалів. Цей просвітницький пафос у літературознавстві у свій час підхопили В. Белінський, М. Добролюбов, М. Чернишевський, що, зрештою, вплинуло в подальшому і на українську "матеріалістичну естетику", яка пропагувала в літературі принципи класовості, партійності, пристосовувала літературу (часто за допомогою партійних рішень і вказівок) до політичних, ідеологічних, суспільних, освітніх потреб.

Та й нині, навіть у найновіших програмах з української літератури, не дивно натрапляти на такі патетичні формулювання завдань у вивченні словесної творчості: "В умовах відновленої державності ми повинні творити, плекати і культ героїчної особи, формувати оптимістичні суспільні настрої, дбати про зростання мужнього, повного буйних сил нового покоління, яке народжуватиме у своїй одержимій ідеєю державотворення спільний високий злет лицарства, шляхетності".

Опитування вчителів української літератури, котрі мають досвід роботи в школі від п'яти до тридцяти років, засвідчило, що переважна більшість із них вважає виховну функцію літератури якщо не єдиною, то принаймні найголовнішою. Лише дехто наголошував на пізнавальному значенні художнього слова, і тільки одиниці – на естетичному. Тож виходить, що на практиці вчителі йдуть у клас до учнів з думкою, що література – таки "підручник життя", бо вчить, виховує, формує; що саме в художніх творах слід шукати багатьох відповідей на ті питання, які постають перед молодим поколінням.

Та повернімося до нашого прикладу на початку статті. А він свідчить, що література не претендує бути "підручником життя". Більше того, вона є "красивим обманом", "ілюзією

дійсності", а не вчителем, порадником і путівником у житті. Це віртуозна гра, призначена для естетичного впливу, навійовання, вона спонукає до переживання, збуджує уяву, фантазію і, звичайно, думку, зміцнює або руйнує якесь переконання. Але чи варто літературі вірити безоглядно? Чи варто обдурювати себе, стираючи грань поміж мистецтвом слова і дійсністю? І коли людині, особливо молодій, під впливом певних обставин відкривється, що вчить і виховує реальне життя, а не література, то таке прозріння коштуватиме надто дорого – глибокі розчарування і психологічні кризи.

Не завжди в естетичній думці та просвітянських настановах панував погляд на міметичну сутність та утилітарне призначення художнього слова. Ще давньогрецький любомудр Платон розглядав літературу як мистецтво слова, тобто світ образів. Він вважав, що красне письменство, як і інші види мистецтва, є відображенням не реально-матеріального світу, а уявлень про нього. Мистецтво, за Платоном, – це відображення відображень, тінь тіней, наслідування наслідування; твори мистецтва не дають і не можуть дати справжнього пізнання, але впливають на почуття і поведінку людини. Природу мистецтва Платон пояснює особливостями творчого акту: джерело якого – в одержимості митця: це винятковий вид натхнення, який передається творцю вищими, божественними силами. Творчість, вважає Платон, – містичний (алогічний) акт, що доводить здатність мистецтва діяти на людей, "заражати їх тими почуттями й афектами, які вмістив їхній вигвір".

Думки Платона про надчуттєве джерело творчості, про алогічну природу художнього натхнення, про "мистецтво для мистецтва" (відсутність практичної зацікавленості в мистецтві) виявилися плідними у філософських та естетичних концепціях Нового часу. Переворот в аристотелівській естетиці одним з перших розпочав І. Кант, котрий застосував до мистецтва такі критерії: насолода мистецтвом – це неупереджена, незацікавлена насолода; мистецтво не повинне бути пов'язане для людини з якимось практичним інтересом; естетичні переживання – вільна "гра" духовних сил; "судження смаку" передбачає відсутність всіляких утилітарних міркувань в індивідуума, який їх висловлює; естетичне судження ніколи не може бути обґрунтоване логічно.

Проти спрощеного погляду на мистецтво виступив й

інший німецький філософ – Г.-Ф. Гегель. "Учителем, – зазначає він, – мистецтво стало хіба що завдяки тому, що володіє здатністю доносити до людей **духовний** зміст. Але якщо **повчання** (абстрактне судження, прозаїчний роздум, навчання і т.д.) ставиться як мета мистецтва, то внаслідок цього чуттєва образна форма, котра і робить твір мистецтва **художнім** твором, виявляється лише непотрібним придатком, оболонкою, видимістю (...) Цим спотворюється природа самого художнього твору (...) Якщо обмежують мету мистецтва користю, що несе це повчання, то іншу сторону мистецтва, яка полягає у милуванні, забавлянні, насолоді, видають за **несуттєву** і вважають її побічним моментом користі, що приносить настанова (...) Але тим самим визнається, що мистецтво не вбирає в себе свого призначення і своєї кінцевої мети, а його поняття тримається на чомусь іншому, для чого воно служить **засобом**". Гегель бачить завдання мистецтва у тому, що воно "покликане розкрити істину в чуттєвій формі", "воно має свою кінцеву мету в самому собі"; "інші цілі, такі як, наприклад, повчання, очищення, виправлення, заробіток грошей, прагнення до слави і почестей, не мають ніякого відношення до художнього твору як такого і не визначають його поняття" (праця "Лекції з естетики").

Ключовим положенням в естетичних засадах екзистенціалізму (це вже ХХ століття) є твердження німецького філософа М. Гайдеггера про те, що єдиним джерелом твору є сам письменник, який виражає себе, а не об'єктивну реальність. Для французького письменника і мислителя Ж.-П. Сартра літературна творчість – один з виявів людського буття, а художні засоби – форма виявлення екзистенційних проблем: свободи, взаємостосунків, тривання в часі. Головною функцією мистецтва Сартр вважав розвиток уяви: це тренування свободи свідомості, вивільнення її творчого первня. "У тому занятті, – писав Сартр, – яке полягає у відірванні нас від буття, поезія є оманною і грою".

Іспанський філософ Хосе Ортега-і-Гассет відзначав, що у ХХ ст. мистецтво, зокрема і література, під впливом соціальних обставин змінило свої функції, відступило від свого традиційного призначення. "Першим наслідком відступу мистецтва, – пише він, – стало те, що воно цілком позбулося патетики (...) Мистецтво було справою дуже серйозною, майже святинєю. Часом воно прагнуло щонайменше порятувати рід

людський (...). Натомість сучасне натхнення – як це не дивно – незмінно іронічне (...). Прагнути до вигадки задля вигадки – це мета, яку можна ставити лише тоді, коли душа веселиться. Мистецтво цінують, бо визнають у ньому гру (...) Якщо мистецтво і рятує людину, то від серйозного життя. Мистецтво стало заняттям, позбавленим серйозних наслідків – просто мистецтвом, без претензій" (з роботи "Дегуманізація мистецтва").

Як бачимо, суть і призначення літератури по-різному тлумачилися у світовій естетичній думці. Якщо спробувати, наприклад, узагальнити і сформулювати основні функції літератури, себто відповісти на запитання "Навіщо література?", то вийде така картина:

- облагородження людини і світу (виховна функція);
- пізнання і пояснення світу (пізнавально-евристична функція);
- домогти людям знайти спільну мову між собою (соціально-комунікативна функція);
- звільнити людину від негативних почуттів та вражень (компенсаторна функція);
- давати людині насолоду, навіювати їй "сон золотий" (гедоністична та сугестивна функція);
- сприяти людині у її самостановленні та реалізації своїх можливостей у суспільстві (соціологізаторська функція).

Що тут є основним, а що – другорядним, однозначно відповісти неможливо. Проте якщо мати на увазі новітні тенденції у сучасній світовій науці про літературу (враховуючи і досягнення психологів, філософів, мовознавців, культурологів), то можна констатувати, що останнім часом література все частіше розглядається як один із видів мистецтва – словесного. Тож завдання вчителя та учня – проникнути у художню природу цього феномена і знайти там передусім естетичну втіху. Коли ж і надалі, перебуваючи в полоні стереотипу "література – підручник життя", вишукувати у художньому творі якийсь педагогічний смисл, то красне письменство для багатьох буде поставати в образі занудного учителя, котрий замість по-художньому колоритних персонажів подаватиме учням схоластичні взірці, з яких треба чи не треба брати приклад.

Художня література як гра. Науковці й досі сперечаються про те, як виникло мистецтво, зокрема й словесне, і серед численних теорій цікавою видається теорія гри. Мабуть, найяскравіше і найаргументованіше ця теорія розроблена у книзі нідерландського історика культури Й. Гейзінга "Ното Ludens" ("Людина, що грається"). Учений переконаний, що "великі, архетипічні види людської діяльності від самого початку вже пройняті грою". Візьмімо, наприклад, мову: "Творячи мову, дух постійно "мерехтить", перестрибує з рівня матеріального на рівень думки, власне, грається тією чудесною номінантною здатністю. За назвою кожного абстрактного поняття ховається щонайсміливіша з метафор, і що метафора – то гра словами. Отак людство, надаючи життю словесне вираження, творить поруч із світом природи свій другий, поетичний світ". Міф – також "перетворення", яке досягається за допомогою обігрування речей очевидних з метою пояснити і зрозуміти речі сокровенні. "Цілком у душі чистої гри первісне суспільство виконує свої священні обряди, жертвоприношення, освячення та містерії", – пише Й. Гейзінга.

Художня творчість, виходить, зародилася як своєрідна гра, що й досі супроводжує людину. Така людська якість пояснюється психологічним складом індивіда, котрий потребує гри і вдається до творчості внаслідок "ігрової спонуки" (Ф. Шіллер). Можна навести низку висловлювань відомих філософів, психологів, літературознавців, які тлумачать словесне мистецтво як гру. Ось деякі з них. М. Гайдеггер був упевнений, що "поезія народжується в скромних шатах гри", що вона – "радіше сон, ніж дійсність, радіше гра словами, ніж велич дії". З. Фрейд пов'язував творчість із розв'язанням певних психологічних комплексів, набутих ще в дитинстві: "Поєзія, як і мрія, є продовженням та заміником давніх дитячих ігор". К.-Г. Юнг вбачав у творчості розвиток архетипів (першообразів свідомості), котрі розгоргаються у літературній діяльності як пошук нових форм, що нагадує захоплюючу гру. А. Шопенгауер говорив, що поєзія – гра уяви за допомогою слів.

Мабуть, якусь частину читачів важко переконати в тому, що література – гра. Особливо тих, які звикли дивитися на мистецтво слова з побожністю, вбачати в ньому "вираження мрій і прагнень", "неспокій задумів високих" тощо. Очевидно, таке бачення часто зумовлене ставленням до предмета

зображення, і письменники тоді уявляються "речниками", "пророками", "засновниками релігії". Але здається, що в сучасному суспільстві література і надалі продовжує виконувати обрядово-магічну функцію, вдаючись до ігрових форм. Пригадаймо собі календарні весняні обряди, зокрема такий їх елемент, як хоровод. Стаючи в коло, хлопці та дівчата жестами та мімікою зображають, як вони сіють просо (гречку, льон, жито, мак), як доглядають, жнуть, в'яжуть у снопи, молотять. Те, що вони роблять, приспівуючи, насправді не є процесом праці – це імітація праці, котра має яскраво виражене магічне значення і призначення. Так само літературний твір імітує реальну дійсність, грається в дійсність, і в цьому випадку вагомість автора визначається не його соціальним статусом, біографією, корисністю для суспільства, а тією роллю, яку він зіграв, створюючи вірш чи роман. А точніше, наскільки він майстерно зіграв ту роль.

У контексті таких міркувань може виникнути заперечення чи принаймні запитання: а поезія Шевченка, наприклад, особистість Шевченка – це також гра, роль? Шевченко – це особливе явище в українській культурі, це той рідкісний збіг обставин, коли творець в очах багатьох поколінь стає символом національних сподівань – і це триватиме доти, поки ті сподівання не реалізуються в історико-соціальному бутті. Так сталося, що саме у творах Шевченка зійшлося багато "больових" проблем, які не є предметом літератури, її форм і смислів, а предметом суспільно важливих очікувань. Звідси, напевне, і традиція у нашому літературознавстві – більше говорити про тематику, проблематику у творчості Шевченка, ніж, наприклад, про його поетику, художню майстерність. Часто Шевченка називають національним пророком, при цьому з великими труднощами пригадуючи хоч один рядок із його творів. До того ж ми говоримо і пишемо – "роль Шевченка в українській літературі". Все-таки – роль.

Літературна творчість дуже схожа на загадування загадок, тобто на одну з поширених форм гри. Художній твір – це інакомовлення, причому навмисне, завуальоване образами, які слід розгадати. Найпростіше це можна побачити у байках чи алегоричних притчах, але будь-який твір в цілому являє собою загадку, створену за певними правилами. "Видимий", поверхневий пласт загадки – легко упізнавані реалії, але їх

буквальне сприймання не дає художньої інформації, оскільки вона прихована за ледве вловимими натяками і вимагає розвинутого асоціативного, абстрактного мислення. Загадка залишається "німою", якщо суть прихованої у ній відповіді занадто віддалена від зроблених натяків, коли словесний код досить складний. Подібне буває і з деякими літературними творами, про які читачі кажуть, що вони "незрозумілі".

"Слово мовлене, – як зазначав М. Бахтін, – завжди хоче бути почутим, завжди шукає шлях до розуміння, хоче магі відповідь, вступає в діалог". Схожу думку висловив і Ю. Лотман: "Текст потребує співрозмовника". Отже, автор загадує, а читач розгадує. Автор творить за певними правилами (образотворчими), а читач повинен прийняти ці правила і вступити у гру, інакше діалог між ними не відбудеться, а загадка залишиться нерозгаданою. І якщо автор отримує естетичну та інтелектуальну насолоду, створюючи своєрідну загадку, то читач, розгадуючи, має не менше втіхи у цьому процесі художньої комунікації, у цій грі запитань-відповідей. Мета такої гри – в обопільному демонструванні свого інтелекту, винахідливості, дотепності, у здатності проникати в емоційну сферу іншого, здобуваючи при цьому насолоду відкриття і розуміння.

Мова літератури – це особлива, "ігрова", "таємна" мова. Всі оті метафори, епітети, метонімії, символи, гіперболи та ін. – то своєрідний код, який попросту називаємо "переносним значенням", тобто визнаємо у процесі сприймання художнього тексту "прямі" значення, але відштовхуємося від них, шукаючи потаємний смисл. Письменник не вигадує тропи – він мислить художньо, образно, і в цьому неповторна специфіка мистецтва слова. Щоб говорити такою мовою, необхідно їй навчитися, а навчившись, знаходити у собі силу та енергію відриватися від мови буденної, як і загалом від буденної реальності. Якщо існує поняття "священний текст", якому надана особлива значущість, то має існувати поняття "літературний текст" як образ небуденної, емоційно насаженої, по-особливому злагодженої мови, призначення якої – зворушувати уяву і пробуджувати почуття людини.

Якщо ми спробуємо збагнути механізми творення образу (метафоричного, символічного, алегоричного тощо), то переконаємося, що це механізми словесно-понятійної гри.

Наприклад, тичининський образ – "дощик золотий" – виникає у процесі зрощення значень, які навмисно чи за художньою інтуїцією зводяться воедино. Це відбувається за рахунок змішування асоціативних рядів, які стоять за кожним із двох значень ("дощик" – вода, живильна волога, приємний, корисний, весна, хмарно, теплий; "золотий" – жовта барва, блиск, дорогий, багатий, красивий, цінний). Нічого спільного між обома поняттями немає, але волею поета відбувається обігрування значень, їх, здавалося б, алогічне зведення, внаслідок чого виділяється енергія нової думки, нового образу. "Дощик золотий" – весняний теплий дощ, який несподівано бризнув із хмарки, просіявся крізь сонячне проміння, і краплі води заблищали у тому золотому світлі; цей дощик приємний, він несе благодать землі, травам, квітам, умиває й освіжає зелень, сприяє її росту. Суто зорові враження трансформуються у смислові поняття. Так народжується новий образ, в основі якого – семантичні зрушення, а весь процес образотворення нагадує словесну гру.

"Що ж робить поетична мова з образами? – запитує Й. Гейзінга. – Вона ними грається. Розташовує їх за приписами стилю, вкладає в них таємницю, так що кожен образ містить у собі відповідь на якусь загадку".

Вираз "гра в слова" стосовно літератури може видатися комусь мало не крамолою, спробою відібрати у літератури її благородний зміст, позбавити її ореолу священнодійства. А проте, попри всі сумніви та заперечення, варто визнати, що письменник – Homo Ludens, тобто "людина, що грається" словами. Не завжди цю іпостась митця визнавали, навіть осуджували, звинувачуючи у формалізмі, штукарстві, словесному експериментаторстві. Відтак барокові поети були представлені як творці "курйозних" віршів, поети-футуристи як диваки і "хохмачі", а декотрі поети кінця ХХ ст. як "прикольні" "бубабісти". Це подавалося, як щось несерйозне, жаргівливе, начебто і не літературне, щось на зразок забави, гри. Насправді ж то були яскраві, достатньо очевидні вияви літературної гри, основним засобом якої стало слово.

Про те, що література – відображення дійсності, можна стверджувати лише в загальному сенсі. Правда, в часи античності (та й подеколи пізніше) апологети Аристотеля схилилися до тлумачення мистецтва як мімезису (наслідування).

У знаменитій "Поетиці" давньогрецький мислитель визначив об'єкти наслідування (характери, дії, пристрасті), засоби наслідування (ритм, гармонія, слово), способи наслідування (від першої особи, у формі повідомлення, у формі дії). Проте новочасні уявлення про естетичну природу словесного мистецтва, започатковані ще І. Кантом та Г.-Ф. Гегелем і розвинуті філософами, психологами, культурологами ХХ ст., зосереджені на тому, що літературна творчість – то "вільна гра" духовних сил, що "справжній предмет поезії складають не сонце, не гори, не пейзаж і не зовнішній вигляд людини, кров, нерви, м'язи, а *духовні інтереси*" (Гегель). Можна стверджувати, що література, як і загалом мистецтво, – це гра з дійсністю заради цілеспрямованого чи мимовільного збудження цілої гами переживань та емоцій. Як говорив той же Гегель у "Лекціях з естетики", естетичні почуття "викликаються не реальним досвідом, а лише його видимістю, тобто тими оманливими творіннями, якими воно замінює дійсність". "Заміна" дійсності відбувається за допомогою звичайного, на перший погляд, ігрового способу: навмисне руйнування дійсності на окремі фрагменти і ніби повторне її збирання у щось нове, інакше кажучи – комбінування, моделювання. Якось один сучасний літературознавець спробував довести, якою безглуздою є теперішня "модерна поезія" і для доказу повисмикував із різних текстів молодих авторів рядки, звівши їх воєдино. Ефект був протилежний тому, який він намагався довести: вийшов чудовий модерний текст, якому позаздрив би не один поет. Про що це говорить? А про те, що письменник – то є комбінатор уже відомих текстів і слів, за якими – фрагменти дійсності. Він *тими* словами, які "були уже чиймись" (Ліна Костенко), наче з кубиків, де зображені певні реалії, вибудовує зовсім іншу картину. І тут ми кажемо не про результат, який може набувати високого смислу і значення, а про сам процес творення, який нагадує захоплюючу гру.

Й. Гейзінга у згадуваній праці "Homo Ludens" в основу виникнення мистецтва кладе *агональну теорію* (від гр.: агон – борюся, змагаюся). Давні форми культури дають чимало прикладів до того, щоб переконатися: витоки деяких видів мистецтва – у прагненні вибороти першість, довести свою перевагу, змагаючись із подібними собі у спритності, знаннях, багатстві, розкоші, щедрості і т.п. Будучи елементом культових

обрядів, таке змагання не лише символічно окреслює, імітує певні стосунки між людьми, їхні прагнення, а й стимулює винахідливість, дотепність, додаткові зусилля для досягнення мети. Й. Гейзінга наводить переконливі факти щодо цього з китайської, арабської, давньогрецької обрядовості, проте і наша обрядова архаїка вказує на подібні спонуки до творчості, зокрема і художньо-словесної. Частина веснянок – то словесні змагання у дотепності між дівчатами та парубками; у весільному обряді наявні гостро-їдкі переспіванки обох родів, що вперше зустрічаються разом і змагаються чи то в іронічних пісенних характеристиках один одного, чи то в пишних словесах на честь молодого та молодої; загадка – то жанр, який перебачає змагання загадувальника та розгадувальника: хто розумніший та кмітливіший...

Подібні словесні змагання згодом набули і літературних форм: наприклад, змагання поетів у творчій імпровізації – у давніх греків, у народів Сходу. Коротко кажучи, змагальність закладена у мистецтві слова здавна, з перших його кроків. Тому цілком закономірно, що й літературна творчість новочасних письменників іноді психологічно мотивується їхнім прагненням перевершити у майстерності інших. Коли юний початківець, прочитавши вірш чи новелу, подумки вирішує: "І я так зможу", то він включається у змагання з тими творами, які по-своєму сприйняв, намагаючись їх, звичайно, не повторити, а обов'язково перевершити. Максималізм початківців (а то й цілої генерації в літературі) несе в собі бунтарський дух боротьби, змагання з попередниками. Звідси – неповага до літературних авторитетів, канонів, традиційних форм. Але в цьому – і дух постійного оновлення літератури, її розвитку, розростання і мінливості форм та засобів. Вияв суперництва у літературі – дискусії з приводу актуальних естетичних і соціальних питань, літературна полеміка, індивідуальні суперечки, що засвідчують різні погляди на словесне мистецтво.

Агональна теорія Й. Гейзінги відображає його концепцію мистецтва як гри: "Культурі в її початкових фазах притаманний ігровий характер, вона розвивається у формах і в атмосфері гри". Процес літературної творчості – то є словесна гра, яка полягає передусім у грі уяви, фантазії, у komponуванні твору за певними літературними правилами, у вигадуванні розділів, частин, строф, рим, ритміки тощо. Процес гри може бути

настільки захоплюючим, що поглинає учасників, котрі насолоджуються самою грою (творчістю), не завжди тримаючи на контролі її мету. Письменник має за мету саму гру (творчість), а не її прогнозований результат. Правда, підсвідомо чи й свідомо він "тримає в умі" намір виграти, тобто здобути славу, шану, матеріальну вигоду, але історія світової літератури ясна на приклади, що свідчать про митарства, бідність, переслідування письменників, отож навряд чи тут домінував меркантильний інтерес, бо творчість декотрим із Володарів Слова приносила прижиттєві страждання та всілякі збитки. А що ж їх подвигало творити? Та ж сама закономірність гри: пристрасть, талант, ризик, які породжують напругу. "Що більша напруга, – зауважив Й. Гейзінга, – то більша важливість гри, аж гравець забуває, із зростанням напруги, що він тільки грає".

Говорячи про літературу як своєрідну гру, стаючи свідомим чи мимовільним її учасником, варто пам'ятати про відмінність матеріальних і духовних потреб та інтересів. Матеріальні потреби (користь, раціональний смисл, прагматизм) мають кінцеву мету, спонукають до практичних дій, покликаних задовольнити людину. Чи має кінцеву мету література як мистецтво слова? Якби вона досягла кінцевої мети, то зникла б у ній потреба. Доречно тут пригадати притчу про Ловця птахів. Кожного ранку він приходив у сад, щоб спіймати дивовижну птицю, яка прилітала і сідала на гілку дерева. Щоразу його полювання на неї закінчувалося нічим: птиця, заманивши Ловця близько, несподівано зникала. Наступного ранку Ловець знову приходив у сад, аби спіймати птицю, та все повторювалося, як і напередодні. Так тривало довго. І якби Ловець спіймав нарешті ту дивовижну птицю, то чи була б у нього потреба щоранку приходити в сад?..

Закономірності та парадокси літературного буття.

Традиції і новаторство. Література розвивається тільки тоді, коли спирається на художню спадщину минулого. Літературна спадщина – все те, що створене в попередні віки, ті художні цінності, які мають загальнонародне і загальнолюдське значення. Із художньої спадщини формується традиція.

Традиція в літературі – це пам'ять, яка живе в сучасних художніх творах, у їх тематиці, ідеалах, образотворенні, художніх засобах. Але ця пам'ять не абсолютна, а вибіркова.

Література завжди пам'ятає і зберігає те, що потрібне сучасності, яке є актуальним. Так, в епоху Відродження митці звернулися до спадщини античності і витворили свій, неповторний художній світ. Поетичність народної міфології надихнула Лесю Українку на створення драми-феєрії "Лісова пісня". Героїко-патріотичний пафос "Слова про Ігорів похід" привернув увагу поетів і прозаїків, що відтворили подвиг народу у роки Другої світової війни. Література кожної нової епохи звертається до минулого, але бере звідти не готові художні форми, а переосмислює їх, пристосовує до свого часу. Тож традиція – актуалізоване минуле, шлях мобілізації колишнього досвіду в інтересах сучасного. Традиції вбирають у себе основні досягнення минулого. Вони можуть бути прогресивні і консервативні, можуть відображати як загальнолюдські інтереси, так і інтереси корпоративної меншості; можуть удосконалювати художнє мислення і відтворення дійсності, а можуть і вести на манівці. Традиції – це не тільки архетип творчого мислення, що сягає глибоко в історію, – традиції є давні, нові і новітні.

У літературному процесі традиція тільки тоді продуктивна, плідносна, коли реалізується не в епігонстві, графоманії, а в творчому переосмисленні. Спираючись на традиції, письменник здатний на створення якісно нових художніх цінностей.

Але не все нове у літературі – новаторство. *Новаторство* – це суттєві зміни у літературі, які виражаються у виникненні нових художніх засобів зображення, у поглибленні і розвитку художньої концепції, у створенні ефективніших форм естетичного впливу. Новаторство у широкому розумінні – це оновлення літератури, яке проявляється у формуванні нових засобів зображення, виникненні стильових та жанрових різновидів, образів, нової концепції осмислення життя.

Новаторство може стосуватися й окремих сторін літературного життя, зміни в жанротворенні, образотворенні, у формальних засобах літератури тощо. Зв'язок традицій і новаторства – необхідна передумова розвитку літератури.

Художнє вдосконалення. Чи можна до літератури застосувати поняття "прогрес"? На це є різні погляди.

1. Художній прогрес неможливий, тому що кожна епоха дає своїх великих письменників, а пізніші періоди не завжди

художньо вищі за попередні; коли поставити в один ряд геніїв – Гомер, Данте, Шекспір, Пушкін, Шевченко, – то не побачимо хронологічно наростаючої переваги.

2. Мистецтво іде до загибелі, як вважав іще Платон. Гегель висунув учення про "кінець мистецтва", після чого настане царство чистої духовності, не обтяженої матеріальною формою. Цю ідею підтримали і деякі пізніші теоретики (Шпенглер – "Присмерк Європи", Ортега-і-Гассет – "Дегуманізація мистецтва").

3. Мистецтво, зокрема і література, схильні до поступального руху, як і взагалі – людське пізнання. Йдеться про вдосконалення, підвищення складності образного мислення, про те, що історія літератури – це шлях ускладнення, естетичного збагачення художньої свідомості людства.

Художні цінності мають неперехідний характер. Форми образного мислення, породжені конкретними історичними обставинами в подальшому не можуть бути повторені. Величні художні образи мають цінність і через багато століть (на відміну від науки: фізика Ньютона – це лише момент фізики Ейнштейна). Назавжди в духовній спадщині людства залишаться шедеври, образи, які створені "на рівні вічних партитур" (Ліна Костенко), тобто виражають собою в усі часи одвічні людські цінності.

Типи літературних зв'язків. *А. Впливи і взаємовпливи* – найбільш поширений тип літературних зв'язків, особливо між сусідніми літературами. Приклади: вплив візантійської і староболгарської літератур на давню українську (південнослов'янські впливи в X-XII ст., у XIV-XV ст.); взаємозв'язки української і польської літератур у XVI-XX ст., української і російської літератур у XVII-XX ст., вплив античності на українське письменство і т.д.

Б. Запозичення – перенесення елементів однієї художньої системи на іншу (сюжетні схеми, характери, образи, композиція, художні прийоми та ін.). Приклади: образ Прометея у світовій літературі, сюжет про сотворіння світу, вигнання із раю, системи віршування тощо.

В. Контактні зв'язки: переклади з однієї мови на іншу, зустрічі, листування письменників, вивчення і популяризація літератури народів світу.

Г. Внутрішні літературні зв'язки:

Наслідування – використання письменником творів інших авторів для вираження власних думок і настроїв.

Епігонство (з грецьк.: *народжений пізніше*) – нетворче, поверхове наслідування певних літературних зразків, несамостійність художнього мислення.

Цитація – точне відтворення уривків з літературних джерел.

Стилізація – використання стильових (формотворчих) елементів літературного твору у процесі роботи над новим художнім витвором.

Запозичення – творче використання сюжетів, образів, мотивів, художніх засобів і прийомів, які вже художньо освоєні іншими письменниками

Ремінісценція – перенесення у літературний твір окремих елементів із попередніх літературних джерел з певною художньою метою.

Парафраза – запозичення теми попереднього літературного джерела із заміною елементів.

Натяк (алюзія) – відсилання читача якоюсь деталлю до попереднього джерела.

Варіація – використання чужого тексту шляхом його переробки, при цьому структура його в цілому зберігається.

Пародіювання – наслідування, імітація творчої манери письменника або цілого літературного напрямку з метою висміяти його.

Травестування – переробка відомого твору на інший лад зі зміною змісту і художньої форми.

Репродукція – відтворення повністю або частково змісту літературного твору із збереженням елементів композиції, художніх засобів тощо.

Парадокси літературного процесу. Попри певні закономірності у плинності літературного процесу, в цілому він багатий на відхилення від них, на несподіванки та винятки, що характеризують будь-яке рухоме, складне у своєму розвитку явище. Все те можемо назвати парадоксами літературного процесу. Визначимо деякі з них.

1. *Неспівпадання історико-соціальних обставин і якості літературного процесу.* До літературного процесу не завжди можна застосувати поняття "сприятливі" чи не "несприятливі"

умови розвитку. Приклад української літератури доводить, що то досить відносні означення. Якщо, зокрема, літературно-мистецьке піднесення періоду Київської Русі можна пов'язати з виникненням і зміцненням ранньофеодальної держави, а занепад у цій сфері протягом другої пол. XIII – першої пол. XVI ст. – із її занепадом та руйнівними зовнішніми чинниками, то активізацію та продуктивність письменства у другій пол. XVII ст. (період Руїни) чи другої пол. XIX ст. (заборона української мови, книгодрукування, переслідування царизмом визвольних ідей тощо) пояснити за попередньою логікою немає підстав. Виходить, що у цих випадках література активно розвивалася всупереч обставинам, що склалися, внаслідок чого досягала вищого художнього рівня, ніж раніше.

2. *Відхилення у літературному процесі.* У літературознавстві часом використовується поняття "прискорений розвиток літератури", яким позначають інтенсивний характер протікання літературного процесу. Це явище можна окреслити передусім завдяки компаративістиці, коли порівнюються окремі літератури чи окремі художні явища у них, зокрема певні літературні етапи розвитку. Українське письменство мало декілька таких періодів "прискорення": XI–XII ст., коли під впливом візантійської та болгарської літератур швидко відбувалося становлення жанрів, образної системи, мовно-стилістичних засобів; кінець XVI – поч. XVII ст., коли українська література, прилучаючись до європейського художнього досвіду, розширювала свої тематичні, образно-стильові та жанрові обрії; перші десятиліття XIX ст., коли українська література за короткий час апробувала низку літературних форм і тенденцій (бурлеск, трагедія, сентименталізм, романтизм, реалізм), які у світовій літературі формувалися протягом кількох століть; 20-і роки XX ст., коли українські письменники активно вели художній пошук у сфері модерністичного мистецтва слова; сучасний літературний процес в Україні також можна означити як "прискорення", своєрідне надолужування світового літературного досвіду, який з різних причин був недоступним, і вироблення сучасної моделі літературного розвитку.

Українському літературному процесу притаманні і "редуковані" етапи (це також визначається за даними компаративістики). Наприклад, українська література, як і ряд

інших світових літератур, не мала своєї античності; не розвинулись у ній ренесансний тип творчості, класицизм, лише епізодично виявив себе сентименталізм, неповноцінно заявив модернізм другої пол. XIX ст.

3. *Приборкання літературного процесу.* Плинність літературного життя сама по собі тяжіє до певної унормованості, формування традицій як своєрідних орієнтирів для нових поколінь письменників. Залежно від домінування у суспільному житті якогось типу світогляду, література може піддаватися цілеспрямованому реформуванню: в одному випадку категоричне унормування літературного буття спричинене уведенням та популяризацією строгих літературних норм (наприклад, епоха класицизму); в іншому – політичною доктриною, що спонукає письменників служити своєю працею панівній ідеї, підпорядковуючи їй і літературні форми (зокрема, література соціалістичного реалізму). У першому разі література насичується стереотипами, і твори стають схожими на кам'яні монументи, добре оброблені, бездоганні за формою, та все ж схематичні і статичні. У другому – література виконує роль політичного рупора й ідеологічного чинника впливу на свідомість людей. В обох випадках література відхиляється від своєї естетичної сутності, а літературний процес схожий на ріку, береги якої взяли у бетонні шори та ще й визначили їй русло. Народжені в таких умовах твори можуть бути більше чи менше художніми, а проте з часом література ламає накинута їй норми і виринається на нові естетичні обшири, де художнє слово звучить вільно й природно.

4. *Повторюваність літературних етапів.* Існує дві діаметрально протилежні філософські сентенції: а) у цьому світі ніщо не повторюється; б) немає нічого нового під сонцем. Парадокс полягає у тому, що ці крайнощі сходяться, і кожна сентенція має під собою реальну підставу, зокрема і в літературі. Відомо, що якісь тенденції у ній час від часу відроджуються: античність – класицизм – неокласицизм; романтизм – неоромантизм; модернізм – нео(пост)модернізм тощо. У цих літературних виявах, здавалося б, є своя закономірність, що зумовлена поверненням до традицій, їх актуалізацією, від чого вони оновлюються і набувають привабливих рис. Водночас немає підстав стверджувати, що це повернення "до джерел", бо в літературі неможливо повторити

не те що якийсь етап розвитку, а й конкретний твір. Неокласицизм чи неоромантизм лише окремими рисами можуть нагадувати про минулі явища, але в жодному разі не повторювати їх, бо і самі є неповторністю.

5. У літературному процесі є *винятки*, як, наприклад, і в кодексі граматичних правил. Їхня з'ява та вся наступна літературна історія мають дивовижний характер. "Слово про Ігорів похід" виникло в той час, коли в літературі домінували такі книжні жанри візантійсько-болгарської традиції, як літописи, житія, проповіді, "чудеса", ходіння, апокрифи та ін.; коли панівною світоглядною основою творчості було християнство. А "Слово" постало, як твір язичницький – і за змістом, і за формою. Його нехарактерність для доби Київської Русі і досі викликає сумніви та суперечки в науковому світі. Винятковим твором у літературному процесі поч. ХХ ст. є "Лісова пісня" Лесі Українки, бо схожа на несподіваний сплеск архаїчної художньої свідомості з її автохтонними, правічними архетипами. Роман О. Гончара "Собор" – також виняток у загальному плинні літератури соцреалізму, і не тільки тому, що не збігався з політичною доктриною і тодішніми літературними приписами, а й тому, що майже одразу перейшов у розряд заборонених та нелегальних, тим самим привертаючи до себе підвищений інтерес у читачів.

Література – мистецтво елітарне. Література буває високохудожня – і масова. Такий поділ склався історично. Починаючи з часів античності, була "благородна" література, що відзначалася високою культурою мислення та образотворення, і була література, яка відображала буденну свідомість загалу, маси і призначалася для цієї маси.

Візьмім для прикладу українську літературу. Письменство часів Київської Русі сконцентроване у монастирях, у княжому теремі і в окремих боярських дворах. Призначення літературних творів обмежене колом освічених людей, яких було небагато. У подальшому літературна сфера не розширюється: художнє слово культивується здебільшого у середовищі світської та церковної еліти, а маси послуговуються усною творчістю, потенційно будучи готовими сприйняти і літературне слово. Освіченість, високим рівнем якої Україна могла похвалитися вже у XVII ст., ще не означала масового потягу до літератури,

тим більше до високохудожніх явищ. Епоха Просвітництва намагалася зблизити елітарну вченість і художність із культурою мас, проте ефект від цього зближення виявився несподіваним: утвердження в українській літературі естетичних смаків більшості призвело до заперечення попередньої літературної традиції, до зниження художнього рівня літератури загалом. Художні критерії були підмінені позаестетичними поняттями "народності", "класовості", а згодом ще й "партійності". І хоч "Енеїда" Котляревського чи сатира Шевченка, або романи Панаса Мирного, чи лірика Франка і Лесі Українки проголошувалися "народними", проте вони не стали народними по суті, оскільки неосвічені маси не те що не читали цих творів, а здебільшого й не чули про своїх пророків. А хто читав або чув, то не все розумів через недостатній естетичний рівень. Отож споживачами літератури залишалася та ж еліта, коло якої значно розширилося у ХІХ ст., а в ХХ ст., завдяки масовій освіті і поширенню культурних знань, зросло ще більше. І все ж ні загальна освіта, ні створення культу письменника у суспільстві, ні широкомасштабні заходи з пропаганди літератури не перетворили її на "народну". Як і раніше, художність літератури сприймає незначне коло людей переважно із середовища інтелігенції, а більшість звертається до літератури епізодично, вдовольняючись художньо невибагливими творами, а є й частина суспільства, яка не звертається до літератури, бо не має в тому потреби. Останнім часом міф про "найбільш читаючу" країну геть пригас, високохудожньою літературою цікавляться одиниці, а аматори читають задовольняють свої потреби розважальною белетристикою, яка, в кращому разі, dokonує в читачеві сентимент, а в гіршому – "б'є" по інстинктах.

Гасло "Мистецтво для народу" провалилось. І, як зазначає французький філософ Жак Марітен, повсюди: "Великі твори мистецтва, виникнувши, через бібліотеки, музеї та різноманітні сучасні засоби комунікації стали доступними для всіх – для всіх, кого суспільство завдяки ліберальній системі освіти навчило (або повинне було навчити) ними насолоджуватися. Насправді спроби поставити творчу діяльність на службу простого народу (common people) великою мірою провалились".

До того ж значна частина літераторів не позбавлена бажання "потрафляти" смакам публіки, оскільки це обіцяє славу

і гроші. Такі твори не вдосконалюють читача естетично, а розбещують його. "Потяг до завербованості" стосується і політичних, ідеологічних аспектів життя суспільства, тому митець слова або добровільно, або під тиском різноманітних обставин зраджує свій дар, своє покликання і художню цінність своєї творчості. Підігрування публіці або державній доктрині видається за "служіння народу", тож дбання про високий художній рівень власної творчості, а отже, естетичних смаків більшості перестає бути актуальним.

Зрештою, існування двох літератур не тільки історично зумовлене, а й спричинене особливостями психології певних соціальних груп. Не можна не погодитись із М. Бердяєвим, який, вважаючи особистість істотою своєрідною, не схожою на жодні інші, підкреслював, що "ідея особистості аристократична в тім сенсі, що вона передбачає якісний відбір, не допускає змішування, є якісним вивищуванням і сходженням". **Аристократизм особистості** у даному разі не має ніякого відношення до соціальної, класової ієрархії, у якій нерівність пояснюється економічними, політичними чинниками. Нерівність особистостей у сфері культури, духовності визначається тільки реальними людськими якостями, чеснотами і природною обдарованістю. Так з'являється аристократія духу, розуму, **культурна еліта**. Це закономірно.

Телер поглянемо на проблему двох літератур, поставивши запитання: **що** викликає у більшості людей естетичну насолоду? **Що** відбувається в душі читача, коли твір подобається йому? Звичайно, читачеві він може сподобатися передусім за те, що захопив зображенням людських доль. Любов і ненависть, горе і радість героїв, їхні вчинки і сподівання, гострі життєві колізії – все це не може залишити читача байдужим. Читачеві здається, що він сам бере в зображених подіях участь, по-справжньому переживає, забуваючи, що це лише літературний твір, а не реальний світ. І читач каже, що книжка "хороша", бо їй вдалося викликати ілюзію життєвості.

Таким чином, для багатьох читачів естетична насолода в принципі не відрізняється від тих переживань, які супроводжують їх у повсякденному житті. І мистецтвом слова вони назвуть ту сукупність засобів, котрі допомагають їм досягти контакту з усім тим, що їм цікаве у житті. Такі споживачі літератури "можуть допустити чисті художні форми,

ірреальність, фантазію лише тією мірою, у якій ці форми не порушують їх звичного сприйняття людських образів і доль. Якщо ці власне естетичні елементи починають переважати і публіка не впізнає звичної для неї історії Хуана і Марії, вона збита з пантелику і вже не знає, як бути далі з п'єсою, книжкою чи картиною. І це зрозуміло: їй не відоме інше ставлення до речей, ніж практичне, тобто таке, яке спонукає нас до переживання й активного втручання у світ речей. Твір мистецтва, що не спонукає до такого втручання, залишає нас байдужим" (Хосе Ортега-і-Гассет).

Ці міркування іспанського філософа ґрунтуються на думці про **два плани** у творі мистецтва: а) речовий світ; б) внутрішній світ. "Цей перший план картини, – читаємо далі, – ще не творчість, а копіювання. Але за ним проглядає внутрішнє життя картини: над барвистою поверхнею ніби виростає цілий світ ідеальних смислів, які пронизують кожен окремий мазок; ця прихована енергія картини не переноситься зовні, вона зароджується у картині, тільки в ній живе: вона і є картина".

Отже, є ті, хто вловлює лише "речовий світ" мистецького витвору (а таких більшість), і ті, хто бачить його "приховану енергію". Це не просто, і цю проблему Ортега-і-Гассет називає оптичною проблемою. "Щоб бачити предмет, – пише він, – нам необхідно певним чином пристосувати наш зоровий апарат". Уміння побачити художню сутність твору – не вроджене, а набувається з часом: кожна людина лише потенційно спроможна оволодіти "зоровим апаратом", але реалізувати свою здатність вдається небагатьом. Це і є культурна еліта.

Високохудожнє мистецтво в принципі незрозуміле людині "маси", і тому вона ставиться до нього вороже. Таке ж ставлення іноді поширюється і на "обдаровану меншість", яка його розуміє, оскільки володіє особливо гострим сприйняттям естетичного. Еліта не прагне перетворювати своє становище у войовничу позицію. Мистецтво сприяє тим, хто належить до еліти, пізнавати самих себе, впізнавати один одного серед сірого натовпу і вчитися розуміти своє призначення.

Власне, це міркування не нове. Ще Платон наголошував, що Муза повинна приносити "задоволення не першим зустрічним, а людям найкращим, котрі одержали достатньо гарне виховання". З нашого погляду, це слушно, якщо "виховання" включає в себе й естетичний розвиток, витончений

художній смак.

Оскільки література покликана формувати естетичні смаки (а це і є шлях до елітарності), то варто в найзагальніших рисах окреслити, що таке художній смак і які чинники його становлення.

Художній смак – набута людиною здатність на основі задоволення чи незадоволення сприймати й оцінювати естетичні об'єкти. До проблеми художнього смаку підходили з різних позицій: Буало і Вольтер розглядали її з позицій раціоналізму і нормативності, Шефтсбері – сенсуалізму, а Юм вбачав природу художнього смаку в індивідуальних особливостях особистості: судження смаку відносно і "полягає в тому чутті, яке збуджується естетичним об'єктом і впливає з його структури, будови". Прислів'я "про смаки не сперечаються" англійський філософ Юм обґрунтовує у трактаті "Про норми смаку", вказуючи і на об'єктивні передумови виникнення смаку: "За всієї різноманітності смаків існують загальні принципи схвалення та осудження. Деякі окремі форми або якості, що впливають із первинної внутрішньої структури, розраховані на те, щоб подобатися, інші, навпаки, щоб викликати невдоволення; і якщо вони не справляють враження в тому чи іншому випадку, то це пояснюється очевидним дефектом або недосконалістю органу, який сприймає".

Ми перебільшували роль літератури у суспільному житті. Література підносилася через систему освіти і різноманітні пропагандистські засоби тому, що їй відводилась роль рупора офіційної ідеології, засобу виховання, класової та ідеологічної боротьби. У такій своїй ролі література мала певний вплив на світогляд та морально-етичну сферу суспільного життя (але не естетичну). До шкільної програми з літератури потрапляли "високоідейні твори", громадський резонанс зчиняли навколо "високоідейних творів", міфи творили про "найпрогресивніших" радянських письменників (хоч ті міфи далеко не збігалися з творчою долею письменника – П. Тичини, М. Рильського, О. Корнійчука). Взагалі міф про "небачений" інтерес до літератури у нас був обманом, у кращому разі – самообманом. І коли це стало очевидним, то ситуацію вже не в змозі врятувати ні повернення в літературу незаслужено забутих, викреслених з політичних мотивів письменників, ні твори на колись заборонену тематику, ні белетристика з історії України. І нічого

незвичайного в цьому немає: процес зацікавлення літературою входить у свої нормальні береги – нею цікавляться ті, хто має в цьому внутрішню потребу.

Процес делітературизації вдарив по культурі письменника у нашому суспільстві. Це стосується не класиків минулого, а "живих класиків". Поки вони були об'єктом ідеологічних маніпуляцій (опозиційна діяльність, вихід із партії, депутатство і т.д.), їхні імена "звучали", і їхня творчість, як своєрідне відображення політичних змагань, привертала увагу частини читачів. Але нині інтерес і до них підупав. До їхньої творчості також. А для тих письменників, які займалися самонавіюванням – "ми слуги народу", "ми творимо для народу" – теперішня ситуація трагедійна: через фінансову скруту надрукуватися майже неможливо, народ гнівно не вимагає, щоб їх друкували, та ще й держава виявила повну байдужість, позбавивши привілеїв.

Підсумуємо. Художня література – мистецтво елітарне. Її творці – невелике коло людей, талановиті творці – одиначі. Літератор – соціально-психологічний феномен, людина з особливим сприйняттям, баченням і манерою зображення дійсності. Коло творців літератури – не замкнута каста, це завжди відкрита система із самотніми традиціями й атмосферою, куди може потрапити той, хто відкриває в собі незвичайний світ, який постає в образах, символах, знаках, хто володіє словом і тримає в собі його глибинні таємниці.

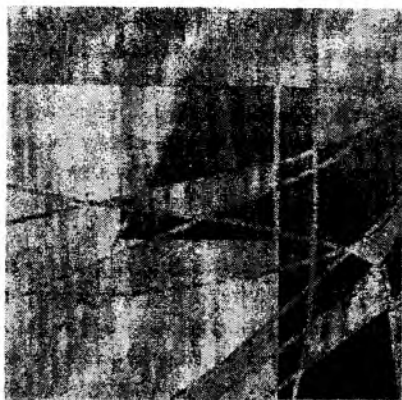
Елітарність літератури має й інший бік: коло читачів і знавців літератури. Щоб сприйняти мистецтво слова, необхідно мати відповідну культуру, інтелектуальну підготовку і душевну настроєність. Естетичні смаки і здатність оцінювати словесне мистецтво не приходять самі по собі – це тривала внутрішня праця, постійний та неослабний інтерес до слова, які допомагають проникнути у дивовижний художній світ, а відтак – сприйняти його почуттям і розумом. Елітарне коло читачів – теж не замкнута каста. Це особливі читачі. І чим їх більше, тим вищий рівень культури загалом.

Література:

1. *Потебня О.О. Поетика і естетика слова. – К., 1991.*
2. *Франко І. Із секретів поетичної творчості. – К., 1967.*
3. *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів, 1996.*

4. Літературознавчий словник-довідник. – К., 2007.
5. Ткаченко А. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства. – К., 1998.
6. Пахаренко В. Нарис української поетики: до нових підходів у вивченні літератури // Українська мова та література. – 1997. – № 29-32.
7. Фролова К. Цікаве літературознавство. – К., 1991.
8. Сартр Ж.-П. Что такое литература // Вопросы философии. – 1992. – № 4.
9. Ортега-і-Гассет. Хосе. Вибрані твори. – К., 1994.
10. Парандоєський Ян. Алхімія слова. – К., 1991.
11. Бердяев Н. Смысл творчества. – Харьков, 2002.
12. Макаров А. П'ять етюдів: Нариси з психології творчості. – К., 1990.
13. Выготский Л.С. Психология искусства. – Ростов-на-Дону, 1998.
14. Література. Теорія. Методологія. К., 2006.
15. Баррі Пітер. Вступ до теорії: літературознавство і культурологія. – К., 2008.
16. Татаркевич В. Історія шести понять: мистецтво, прекрасне, форма, творчість, відтворництво, естетичне переживання. – К., 2001.
17. Фуко М. Археологія знання. – К., 2003.
18. Євшан М. Суспільний і артистичний елемент у творчості // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. – К., 1998.

ПСИХОЛОГІЯ ЛІТЕРАТУРНОЇ ТВОРЧОСТІ



ПСИХОЛОГІЧНІ ПЕРЕДУМОВИ ТВОРЧОСТІ

Літературна творчість як спосіб самовираження.

Кожна людина прагне до самовираження, бо саме так вона може виявити себе як індивідуальність, неповторність. Імпульси самовираження залягають у підсвідомості, збуджуються конкретикою буття людини, яка намагається *стати собою*. Карл Густав Юнг називає це *індивідуацією*, суть якої "полягає у тому, щоб стати окремою істотою, стати власною самістю. Тому індивідуацію можна було б назвати самостановленням чи самоздійсненням". З усіх різноманітних способів самовираження літературна творчість пов'язана зі Словом, а точніше – з мистецтвом Слова. Той, хто обрав шлях індивідуації (шлях до себе, до своєї самості) за допомогою Слова, спровокував вирішення двох основних проблем: а) психологічний розвиток, що полягає у розширенні та вдосконаленні вроджених, природних нахилів до творчого моделювання образів, які відпочатково зумовлені архетипами колективної свідомості; б) проникнення у семантику, внутрішні спроможності та енергетику Слова. І перше, і друге – вибір, котрий вимагає напруженої психологічної праці. Шлях до себе – важкий, складний, усіяний сумнівами і розчаруваннями; шлях до Слова – так само тернистий, бо непросто долати опір Слова, створеного попередніми поколіннями, власне, чужим досвідом, і зробити його своїм, освоїти у ньому настільки, щоб витворити його нову якість, внести до нього свій, індивідуальний відтінок. Часто власне самостановлення за допомогою Слова людина пов'язує із певною соціальною роллю (бо ж живе у суспільстві, серед інших людей), і тоді вона творить індивідуальний міф – Персону, себто власний образ для інших. Буває, літературна творчість і зводиться до того, що Слово стає будівельним матеріалом для Персони. Проте, на думку Юнга, щира творчість (як самодостання цінність) виявляє себе якраз в індивідуації, мета якої – "звільнення Самості од фальшивих покровів Персони", а також – "від сугестивної влади несвідомих образів", що постають у формі образів словесних.

Літературна творчість як пізнання (самопізнання). На когнітивну (пізнавальну) функцію літератури теоретики і практики мистецтва слова вказували давно і не раз. Опитування

серед різних категорій читачів показало, що багато хто саме в цьому бачить призначення літератури ("читаю, щоб про щось нове дізнатись"). Відтак – і мотивація літературної творчості видається також зрозумілою: подати у літературному творі певні знання, зіграти роль Учителя, Наставника, Пророка (недаремно часто варіювалася думка серед письменників та критиків: пиши тоді, коли тобі є **що** сказати; оте "що" мислилось як знання, приступні лише автору, котрий подає їх читачеві як одкровення, підкреслюючи тим самим свою винятковість – і не тільки в інтелектуально-інформаційній перевазі над читачем, а й у володінні своєрідними "таємними знаннями", що відкрилися лише автору.

Звичайно, будь-яка психічно нормальна людина прагне знань, тобто нагромадження певної кількості інформації про зовнішній світ та про людське єство. Та все ж інформація – то лише матеріал, з якого людина має можливість викроїти, вибудувати щось оригінальне, для чого їй необхідно вміти користуватись інформацією, уявно відтворювати її, моделювати нові образи та образні масиви, тобто **творчо мислити**, що є обов'язковою передумовою творчої діяльності. У цьому складному психологічному процесі важливе значення має самопізнання. Ще древні греки-любомудри закликали: "Пізнай самого себе!" Григорій Сковорода у XVIII ст. зробив цей філософський постулат актуальним складником своєї системи поглядів на людину, на досягнення нею щастя як смислу життя. Пізнати самого себе, за вченням Сковороди, – це передусім розпізнати свої природні нахили, аби їх вдосконалювати, розвивати і реалізувати у "сродній праці". Тож і літературна творчість тоді ефективна і "справжня", коли вона – "сродний труд", тобто відповідає природним нахилам людини. Будь-який літературний твір (чи загалом уся творчість письменника) – це шлях самопізнання, яке важливе не стільки для суспільства, скільки для самої творчої особистості, здатної мислити художніми образами (тому це і є письменник), а не, скажімо, винятково логічними поняттями (як, наприклад, учений). Причому художній образ часто проникливіше, точніше, вичерпніше може розкрити складні питання, наблизитись до істини, ніж наукові викладки з якоїсь проблеми. Люди, схильні до словесної творчості, нерідко і беруться за перо, бо прагнуть до самопізнання, самозаглиблення, не задумуючись, що це їм

дасть: радість відкриття чи гіркоту розчарування. Але пізнаючи передусім себе, творча особа пізнає людей і світ, у якому вони живуть.

Літературна творчість як змагання (суперництво).

Нідерландський культуролог ХХ ст. Йоган Гейзінга у праці "Homo Ludens" ("Людина, що грається") кладе в основу виникнення мистецтва (зокрема і словесного) *агональну теорію* (від гр.: агон – борюся, змагаюся). Давні форми культури дають чимало прикладів до того, щоб переконатися: витoki деяких видів мистецтва – у прагненні вибороти першість, довести свою перевагу, змагаючись із подібними собі у спритності, знаннях, багатстві, розкоші, щедрості і т.п. Будучи елементом культових обрядів, таке змагання не лише символічно окреслює, імітує певні стосунки між людьми, їхні прагнення, а й стимулює винахідливість, дотепність, додаткові зусилля для досягнення мети. Гейзінга наводить переконливі факти щодо цього з китайської, арабської, давньогрецької обрядовості, проте і наша обрядова архаїка вказує на подібні спонуки до творчості, зокрема і художньо-словесної. Частина веснянок – то словесні змагання у дотепності між дівчатами та парубками; у весільному обряді наявні гостро-їдкі переспіванки обох родів, що вперше зустрічаються разом і змагаються чи то в іронічних пісенних характеристиках один одного, чи то в пишних словесах на честь молодого та молодої; загадка – то жанр, який перебачає змагання загадувальника та розгадувальника: хто розумніший та кмітливіший...

Подібні словесні змагання згодом набули і літературних форм: наприклад, змагання поетів у творчій імпровізації – у давніх греків, у народів Сходу. Коротко кажучи, змагальність закладена у мистецтві слова здавна, з перших його кроків. Тому цілком закономірно, що й літературна творчість новочасних письменників іноді психологічно мотивується їхнім прагненням перевершити у майстерності інших. Коли юний початківець, прочитавши вірш чи новелу, подумки вирішує: "І я так зможу", то він включається у змагання з тими творами, які по-своєму сприйняв, намагаючись їх, звичайно, не повторити, а обов'язково перевершити. Максималізм початківців (а то й цілої генерації в літературі) несе в собі бунтарський дух боротьби, змагання з попередниками. Звідси – неповага до літературних

авторитетів, канонів, традиційних форм. Але в цьому – і дух постійного оновлення літератури, її розвитку, розростання і мінливості форм та засобів. Вияв суперництва у літературі – дискусії з приводу актуальних, часом дражливих естетичних і соціальних питань, літературна полеміка, індивідуальні суперечки, що засвідчують різні погляди на словесне мистецтво.

Агональна теорія Гейзінги відображає його концепцію мистецтва як гри: "Культурі в її початкових фазах притаманний ігровий характер, вона розвивається у формах і в атмосфері гри". І **літературна творчість – гра**, слонка до якої закладена природою у психіку людини. Як і кожна гра, літературна творчість – то психологічно напружена і непередбачувана за своїм результатом діяльність, чим вона приваблює учасників гри – письменників і читачів. Ця своєрідна гра схожа на загадування загадок: автор загадує, створюючи за допомогою художніх засобів "опис" того, про що він хоче сказати, а читач має відгадати загадку, тобто розшифрувати, "прочитати" художні алюзії-натяки автора. Сам процес літературної творчості – то є словесна гра, яка полягає передусім у грі уяви, фантазії, у компонуванні твору за певними літературними правилами, у вигадуванні розділів, частин, строф, рим, ритміки тощо. Процес гри може бути настільки захоплюючим, що поглинає учасників, котрі насолоджуються самою грою (творчістю), не завжди тримаючи на контролі її мету. Письменник має за мету саму гру (творчість), а не її прогнозований результат. Правда, підсвідомо чи й свідомо він "тримає в умі" намір виграти, тобто здобути славу, шану, матеріальну вигоду, але історія світової літератури рясна на приклади, що свідчать про митарства, бідність, переслідування письменників, отож навряд чи тут домінував меркантильний інтерес, бо творчість декотрим із Володарів Слова приносила прижиттєві страждання та всілякі збитки. А що ж їх подвигало творити? Та ж сама закономірність гри: пристрасть, талан, ризик, які породжують напругу. "Що більша напруга, – зауважив Гейзінга, – то більша важливість гри, аж гравець забуває, із зростанням напруги, що він тільки грає".

Літературна творчість як воля до влади. Вище зазначалося, що кожна людина прагне до самовираження. І водночас – до самоствердження. Фрідріх Ніцше у трактаті "Так

говорив Заратустра" (частина друга, "Про самовизначення") формулює це як *волю до влади*: "Скрізь, де знаходив я живе, знаходив я волю бути господарем". Філософ бачить у цій формулі те, що дехто називає волею до творчості, до мети, до чогось вищого і досконалішого; він вважає, що навіть воля до життя підпорядкована волі до влади. З такого погляду літературна творчість – це спосіб самоствердження, один із проявів волі до влади. Художнє слово для письменника – його вибір засобу здійснювати свою волю над іншими.

Особливо яскраво виявляється воля до влади у творах, де потужною є тенденційність ("ідейність"). Цим запліднено, зокрема, біблійні тексти, витвори середньовічної літератури, епохи Просвітництва та реалізму у художній творчості. Сатиричні поеми Шевченка можна розцінити як критицизм у ставленні до існуючих порядків у суспільстві, як несприйняття рабства та упослідженості своєї нації, але чому поет вдається саме до такого ракурсу зображення суспільства? Ні, він не прагне влади державної, але має гостре відчуття влади Слова над людиною (про сугестивну силу слова люди знають давно), а відтак – власного Слова, що виджерелює з його волі до влади, яка з малих літ вигіснялася з його свідомості. Саме на протидії, всупереч тому тиску побільшується потуга волі до влади і трансформується в емоційні, експресивні спалахи у літературній творчості. Так можна сказати і про деяких інших письменників, котрі *"утверджували* гуманістичні ідеали в суспільстві", *"пророчили"*, *"закликали"*, *"повчали"*, *"будили"* тощо.

Воля до влади у творчій діяльності може проявляти себе й інакше, зокрема у формі неврозу, як вважає Юнг. Становище творчої людини часом складається так, що обставини провокують і розвивають у ній комплекс неповноцінності, і як наслідок – у творах таких письменників безліч скарі, нарікань, хворобливих апеляцій; автор ніби нав'язує читачеві необхідність поспівчувати йому, вислухати, пожаліти (Юнг наводить приклади, коли слабка людина – дитина чи старий, – усвідомлюючи, що її вагомість серед оточення незначна або з якихось причин втрачена, прикидаються хворими, вередують, скаржаться на самопочуття і тим самим тиранять усю родину, досягаючи таким чином влади над нею).

Коли кажуть, що письменник своїм твором *"привертає* увагу читачів", *"тримає* читачів у напрузі", *"змушує* читачів

переживати, задумуватись" – це і є визнання, що він здійснює свою волю до влади, самотверджується серед інших тим засобом, яким володіє краще і досконаліше. Звичайно, щоб інтерес читачів не ослаб до його творинь (читай: щоб читачі не вийшли з-під його влади), письменник змушений раз по раз стверджувати себе усе цікавішими, досконалішими, незвичайними і творами, що є стимулом для творчого розвитку.

Літературна творчість як витіснення психічних комплексів. Уже мовилося про те, що певна пристрасть може розвинутися у невроз, який психологи (і психіатри) називають комплексом. Буває, такий комплекс впливає і на літературну творчість, зумовлює її тематично-образне спрямування. Власне, у такому випадку творчість можна розглядати як звільнення од неврозу, витіснення його за допомогою уявно створеної віртуальної візії, що призводить до своєрідного *катарсису* - психологічного очищення від нав'язливих думок, почуттів, образів. Австрійський лікар-психіатр Зигмунд Фрейд вважав, що для художньо обдарованої людини мистецтво є спасінням од психічної хвороби, оскільки вона "може виражати свої фантазії не симптомами хвороби, а художніми творіннями, уникаючи завдяки цьому неврозу і повертаючись таким необхідним шляхом до дійсності". Той же Фрейд висловив думку про *сублімацію* – перехід, трансформація підсвідомих бажань у художні образи, реалізацію душевних сил і розв'язання внутріпсихічних конфліктів. "Підсвідомі бажання", за Фрейдом, це переважно невдоволені сексуальні бажання, які й стають джерелом та рушійною силою літературної творчості. Абсолютизувати таке пояснення творчого акту немає підстав, проте варто задуматись над тим, що підштовхує, наприклад, юних поетів писати здебільшого про кохання, вимріювати образи коханих, зустрічі та розлуки з ними? З іншого боку, це сприяє витісненню сексуальної агресивності чи нав'язливої заклопотаності, окультурюючи почуття і не дозволяючи їм перерости в невроз з усіма хворобливими наслідками.

У такому випадку, повторюючи Юнга, можемо говорити про *компенсаторну функцію художнього слова*, до якого людина навіртається ніби випадково, несвідомо, шукаючи виходу із конфлікту між внутрішнім та зовнішнім світом. А "несвідомі процеси, що компенсують свідоме Я, як вважає

вчений, мають у собі всі ті елементи, котрі необхідні для саморегуляції цілокупної психіки".

Буває, письменника пригнічує якийсь факт, якась подія, що його вразила, чи образила, чи змінила ставлення до чогось або когось, – і це гнітить душу, створює постійний внутрішній дискомфорт, підштовхує "виговоритись", і літературний твір стає формою звільнення від того душевного стану, хоч у реальності може нічого так і не змінитися. Таким чином, літературна творчість стає спасенним актом, що врівноважує психіку творця.

Літературна творчість як гедонізм (насолода). З багатьох утіх, доступних людині, літературна творчість не належить до найдоступніших. Більше того, дехто з письменників розцінює творчий акт як напружене страждання, своєрідний стрес, що впливає як на фізичний, так і на психічний стан. Зокрема, Леся Українка зізнається, що після завершення "Лісової пісні" "була хвора і досить довго приходила до пам'яті". А в листі до Л.Старицької-Черняхівської пише: "Юрба образів не дає мені спати по ночах, мучить, як нова недуга, – отоді вже приходять демон, лютіший над всі недуги, і наказує мені писати..." Немає сумніву, що творчість – то важкий труд душі та інтелекту, а проте творця, як замороженого, тягне до нього, спонукає раз у раз упірнути у напружене сплетіння думок та почуттів – і вистраждати новотвір. І якщо це мука – то це солодка мука, себто добування насолоди в процесі опанування Слова, його всеможливих значень. Найвищу насолоду, спалах позитивних емоцій, чуттєвий екстаз приносить творче *натхнення* (про натхнення йтиметься далі в окремій статті).

Прагнення насолоди – егоїстичний потяг, спрямований передусім на самовдоволення, на обслуговування Я як основної субстанції у творчій діяльності. Фрейд увів ще й поняття ВОНО – це глибинний пласт душевного устрою, що залягає у підсвідомості і керується принципом задоволення. Деколи письменники, після завершення свого твору, висловлюють незадоволення створеним, і це не манірність, а закономірний момент психічного життя: коли відбувався творчий акт, то в стані натхнення все складалося ніби само по собі, стимулювалося несвідомими імпульсами насолоди, що йшли від ВОНО, а як втих шал творчого горіння, то настала мить

своєрідного отверезіння, що виразилось у конфлікті Я і ВОНО.

Все сказане далеко не вичерпує параметри і нюанси творчості як досягнення насолоди, оскільки, мабуть, саме тут – чи найпотаємніші глибини людської психіки.

Літературна творчість як народження. "Психологія *Творчого*, – зауважував Юнг, – є, власне кажучи, психологією жіночою, бо твір проростає із несвідомих глибин, по суті, із царства матерів". У міфології багатьох народів існує культ Матері, образ якої належить до найдавніших і найтривкіших архетипів колективної свідомості. У діяльності творчої людини материнське начало реалізується потребою народжувати нові образи, що постають у музиці, живописі, архітектурі, літературі, скульптурі, кіно, театральному мистецтві тощо. Така потреба може стати першим кроком до творчості, як того вимагає емоційно вразлива, за своєю природою репродуктивна душа. Саме людську душу Юнг називає "матір'ю і місцем народження творчої діяльності", тож спроба збагнути душу творця – це не тільки намагання зрозуміти психологічну структуру твору мистецтва, а й наблизитися до психологічних засновків творчої людини. Щоправда, лише "наблизитись", оскільки "таємниця *Творчого* є трансцендентною проблемою, яку психологія не може вирішити, а тільки описати. Так само і творча людина є загадкою" (Юнг).

Один з наукових методів у літературознавстві – феноменологія – займається з'ясуванням інтенцій, тобто творчих імпульсів, котрі запліднюють і провокують зародження образу, твору; навзагал ті інтенції – акти свідомості – "підказують", що саме викликало до життя той чи той новотвір, під впливом яких чинників відбулося формування "плоду" і в який момент сталися "роди".

Архетип Матері постійно заявляє про себе і в літературній творчості. Формулювання "образ матері в літературі" (чи у творчості конкретного письменника) – досить поверхово відображає цю проблему, яка нерідко нав'язується у школі учням, але здебільшого – з педагогічною метою. За красивим фасадом "вірної любові до рідної неньки" криється чимало неоднозначного у психологічному, а відтак – і в художньому сенсі. Для Шевченка мати – образ втраченого (матері, України), для Осьмачки – образ вини (комплекс, зумовлений тим, що мати

оглухла під час його народження), для Григора Тіотюніка – образ досконалої Любові ("Три зозулі з поклоном") і т.д. Вивчення біографії письменника в такому разі мало що дасть, бо необхідно збагнути його душу, її стан на тому чи іншому етапі життя, щоб сприйняти і зрозуміти народжений нею твір.

Літературна творчість як утеча від дійсності. Від дійсності втекти неможливо, але спробувати можна, як це і роблять деякі люди, обравши за спосіб утечі літературне слово. Щоправда, історія літератури знає й іншу позицію – наближення до дійсності, її аналіз та правдиве відображення, що і спонукає взятися за перо, аби розкрити іншим очі на "реальну дійсність". Такі письменники войовничо сприймають "утікачів" від дійсності, засуджують за те, що ті витікають у вигаданому світі, вибудовують "вежу із слонової кістки", поринають у відірваний від життя естетизм. І все ж є немало прикладів в історії літератури, зокрема новітньої, коли чи не головною спонукою звернення до художньої творчості була спроба звільнитися від дійсності, яка вносить у душу невдоволення і дисонанси, і створити інший, бажаний світ, що хоч і є ілюзорним, а проте приємним і витонченим. Створена із "реально існуючих" елементів модель художнього світу несе в собі індивідуальне розуміння буття і свого місця в ньому, глибоко виражає психологічні процеси та нюанси в людській душі, репрезентує складність і неповторність окремої особистості.

Втеча від дійсності не просто провокується незадоволенням нею (та й саме поняття "дійсність" – надто універсальне і загальне). Найчастіше це викликається гострою душевною кризою, яка виникає внаслідок зіткнення ідеалізованих (зокрема в дитинстві, юності) уявлень про світ із реальною динамікою та сутністю оприявлених процесів, стосунків, фактів. Утеча в цьому випадку мотивується інстинктом самозбереження, а відтак – спрямованим, навмисним відвертанням від "реальної дійсності", яка не збігається з уявленням "як повинно бути". Порятунком для когось стає слово, котре виводить зі стану кризи тим, що витісняє "світ дійсний" – світом художнім. Подолання такої кризи може статися за допомогою зміщення планів сприйняття, причому зміщення просторового, як це змальовано, наприклад, в "Intermezzo" М.Коцюбинського, а може відбуватися в процесі

творчого "самоспалення", як то бачимо у деяких ліричних віршах Лесі Українки. У передмові до "житомирської саги" "Стежка в траві" Вал. Шевчука Р.Корогодський звернув увагу на те, як юна героїня Мирослава, вперше потрапивши в "поле кривих змагань добра і зла", відчувається самотньою, тому й починає вчувати "барвисту музику", тримаючи в руках писанку з таємничими солярними знаками. "Художні одкровення, – зазначає критик, – з'являються в результаті величезних зсувів свідомості художника і його прагнення втекти із зони дисгармонійного світу внутрішньої несвободи, герметичної глухоти й самотності в омріяну оазу сонячного буття, де "завучить музика, яка надійно оселилася" в душі митця".

Літературна творчість як медитація. За своєю природою людська свідомість – діалогічна, і це досить виразно виявляється у словесній творчості. "Слово мовлене, – зазначав М.Бахтін, – завжди хоче бути почутим, завжди шукає шлях до розуміння, хоче мати відповідь, вступає в діалог". "текст потребує співрозмовника", – вважає і Ю.Лотман. Навіть якщо йдеться про монологічне мовлення, все одно за своєю структурою воно – діалогічне, бо адресується уявному співрозмовнику, опоненту. Медитація – така форма "внутрішнього мовлення", яка виникла в давні часи і мала на меті "розмову з богом". Психологічно медитатор припускав наявність *Іншого*, з яким і необхідно вести розмову, аби зрозуміти *Себе*. То була потреба, яка й зумовила зародження таких словесних жанрів, як замовляння, молитва, гімн-прославляння. Медитування – то розмова з божеством, яка за змістом є прагматичною, а за формою – емоційно-експресивною, бо засновується на осягненні власних відчуттів шляхом внутрішньої концентрації, зосередженості.

Медитація – це творчий стан, який характеризується викликанням у собі імпульсів та енергії для створення і називання образів, що спроможні виразити душевний досвід людини. Стимулом для такого викликання можуть бути як відчуття простору і часу, так і раціоналізовані прагнення збагнути суть світового буття та смисл життя людини. То цілком природні інтенції *Homo sapiens*, тож медитація – своєрідна концентрована атака і прорив у незвідане, збирання воедино зовнішніх потоків буття (макрокосму) для розширення

внутрішнього світу (макрокосму).

Досвід медитації притаманний не лише світовим релігіям, а й літературі, яка за формою і способом мислення багато в чому має медитативний характер, що особливо яскраво виявляється в ліричних жанрах.

Літературна творчість як спроба увічнити себе.

Загалом, ідея людського безсмертя – чи не найглобальніша і найважливіша ідея у роздумах та діяннях людей. Змирившись із тим, що всі ми смертні, усе ж потаємно шукаємо можливість увічнитися. Яюсь мірою заспокоюють інстинкти самозбереження та продовження роду (спокуслива ідея – повторитися в дітях, онуках і т.д.), акумулюються ілюзії у зчепленні з містичними сподіваннями, що душа – безсмертна, а тимчасове – тільки тіло. Ідея безсмертя має психологічні засновки, про які вів мову Юнг: "Адже наше життя – те ж саме, чим воно було одвічно. В усякому разі, у наших почуттях немає нічого минушого, бо ті самі фізіологічні і психологічні процеси, що були властиві людям і тисячі років тому, все ще діють і дають внутрішньому почуттю глибинну інтуїцію "вічно триваючої" неперервності живого. Наша самість, як зосередження нашої життєвої системи, не тільки має в собі осад і суму всього прожитого життя, а й є відпочатковим пунктом, материнською землею, що запліднена всім майбутнім життям, передчуття якого внутрішньо оприсутнене в нашій душі".

Мріяти про власне безсмертя смертній людині видається нескромністю, та не забуваймо, що людське **Я** у стосунках із соціумом змушене йти на певні уступки, на пристосування, тому одягає зручну маску, стає Персоною, за Юнгом. В умовах соціуму письменник має свою роль, яку прагне грати відповідним чином, декларуючи то "чесність із собою", то відданість ідеї, то втечу від дійсності, то "за всіх скажу, за всіх переболію" і т.д. То і є прояви Персона, а Самість письменника, шлях її індивідуалізації виражають наміри, часто інтуїтивні, підсвідомі, які сконцентровані на пошукові сенсу власного буття. Так, можна себе продовжити в дітях, онуках тощо, а можна і в діяннях, серед яких і літературна творчість займає поважне місце. Такий намір іноді постає у формі бажання "залишити щось людям", "щось зобразити, оскільки ніхто інший цього не зробить". Письменник А.Шевчук у спогадах про

рідного брата Валерія згадує таке: "Було колись: під час однієї з прогулянок ми з Валерієм зупинилися на одному з житомирських горбів. Унизу як на долоні простяглася вся тетерівська околиця... "Все це треба описати, – сказав тоді він. – Бо коли про них, людей отих, ми не згадаємо, то не згадає вже ніхто".

Отже, у намірі увічнити "людей отих" насправді криється намір увічнити і себе. Так увічнили себе творці єгипетських пірамід, шумерських письмен, відомих в усьому світі картин, скульптур, літературних шедеврів.

Література:

1. Антологія світової літературної думки ХХ ст./ За ред. М. Зубрицької. – Львів, 1996.
2. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1986.
3. Выготский Л.С. Психология искусства. – Ростов-на-Дону, 1998.
4. Гейзінга Йоган. Homo Ludens. – К., 1994.
5. Макаров А. Пять этюдов: Нариси з психології творчості. – К., 1990.
6. Ніцше Фрідріх. Так говорить Заратустра. – К., 1994.
7. Потебня О.О. Поетика і естетика слова. – К., 1991.
8. Франко Іван. Із секретів поетичної творчості. – К., 1967.
9. Фрейд З. Психология бессознательного. – М., 1989.
10. Шевчук Валерій. Стежка в траві: Житомирська сага. – Харків, 1994.
11. Юнг Карл Густав. Человек и его символы. – М., 1998.
12. Бердяев Н. Смысл творчества. – М., 2002.
13. Українська душа. – К., 1992.
14. Еліаде Мірча. Мефістофель і андрогін. – К., 2001.
15. Рюс Жаклін. Поступ сучасних ідей. – К., 1998.

ТАЄМНИЧІ ДЖЕРЕЛА ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ

Почнемо з парадоксальної констатації: споконвіків людина замислювалася над тим, що таке мислення. Любомудри сказали б, що це узагальнене відображення дійсності людською свідомістю, тобто осмислення, пізнавально-теоретична, гносеологічна функція мозку. Психологи зазначили б, що мислення – то інтелект у дії, інакше – мотивований, телеологічний (наперед визначений певною метою) процес зрозуміння (з лат. *intellectus* – розуміння) дійсності. Фізіологи вибрали б таке формулювання: мислення – це вияв вищої нервової діяльності мозку. А ті, хто займається теорією інформації, означили б мислення як процес обробки інформації за певною програмою. Таким чином, дати однозначне пояснення природи мислення якщо неможливо, то принаймні досить важко, оскільки цей людський феномен можна розглядати за певними аспектами або ж функціями.

Оберемо художній аспект мислення і спробуємо проникнути у "секрети поетичної творчості", як це намагався зробити в естетичному трактаті столітньої давності Іван Франко. Там він писав: "Поет мусить розворушити цілу свою духову істоту, зворушити своє чуття, напружити свою уяву, одним словом, мусить сам не тільки в дійсності, але ще й другий раз репродуктивно, в своїй душі пережити все те, що хоче вилити в поетичнім творі, пережити якнайповніше і найінтенсивніше, щоби пережите могло вилитися в слова, якнайбільше відповідні дійсному переживанню, і в кінці попрацювати ще над тим, уже зовсім технічно, щоби ті його слова уложилися в форму, яка би не тільки не затемнювала яркості того безпосереднього переживання, але ще в додатку підносила б те переживання понад рівень буденної дійсності".

Такий образ творчості (художнього мислення) створено літератором. А як про це розмірковують фахівці з інших сфер науки. Звернімося передусім до фізіології та психології. Їхній експериментальний досвід засвідчує, що єдиними каналами, по яких до людської свідомості надходить інформація про довкілля, є органи відчуття. Для митця вони однаковою мірою важливі, а проте спостереження над художніми творами свідчать: найбільше інформації дають зорові враження, далі – слухові, менше – нюхові, смакові, дотикові. Кажуть і про "шосте

чуття" – інтуїцію, але то вже пояснити фізіологічними дослідженнями нікому не вдалося.

Тож в основі нагромадження інформації, зокрема з емоційним забарвленням, – сенсорика (з лат. *sensorium* – *орган чуттів*). Ще І.Сеченов у праці "Рефлекси головного мозку" доводив, що психічна діяльність не є іманентною (внутрішньою), а завжди обумовлена зовнішніми впливами – подразненням нервових клітин, а найпростішим елементом функції нервової системи є рефлекс. За визначенням І.Павлова, рефлекс – це "реакція організму на зовнішній світ, яка відбувається завдяки нервовій системі, причому зовнішній агент, трансформуючись у нервовий процес, досягає того чи іншого органу, викликаючи його діяльність. Ця реакція – специфічна і постійна".

Таким чином, спосіб передачі інформації до мозку – нервові імпульси, які виникають від подразнення органів відчуття. Частота і тривалість імпульсів різна, сигнали можуть йти різними каналами одночасно, йти до різних ділянок головного мозку. Вся ця просторово-часова сума імпульсів, характер яких залежить від особливостей нервового збудження та гальмування у корі головного мозку, – ось фізіологічна основа людського мислення, відтак і художнього.

Проте нагромадження інформації – це ще не мислення. Дослідники називають це первинним періодом, своєрідною передумовою мислення – ентропією (з грецьк.: *перетворення*; в теорії інформації – міра невизначеності ситуації). У тому інформаційному хаосі виділяються інваріанти (від лат.: *invariantis* – *незмінний*), тобто такі інформаційні елементи, котрі не змінюються під впливом перетворень чи трансформацій. Вони і стають домінантою **образу**, його ядром; взаємодію таких одиниць і можна назвати початком мислення. Інакше кажучи, відбувається не просто фіксація образу із навколишнього світу, а "закріплення" його у відповідній клітині свідомості.

Здатність розпізнавати образи – біологічна властивість організмів вищого класу. Нею наділені птахи, риби, тварини, оскільки в процесі виживання привчилися насамперед розрізняти образи небезпеки і відповідно реагувати на них. Ця здатність незмірно вдосконалена людиною, яка виробила не тільки механізми реакції на образи світу, а й уміє розрізняти їх індивідуальні властивості. Образ дерева у людській свідомості

існує як узагальнений образ, але має ще й безліч індивідуальних варіантів – вільха, береза, клен, дуб; дуб молодий, старий, розлогий, всохлий, присадкуватий; дуб у лісі, у парку, біля рідного дому і т.д. Так само можуть варіюватися у сприйнятті людини звуки (незалежно від їх фізичних характеристик), літери (незалежно від шрифту, кольору, гарнітури), і при тому за всією цією множиною таким собі спільним знаменником завжди є основний образ – звук, літера.

Учені вважають, що фізіологічною основою образу є нейронна модель, яку назвали – *синапса* (з грецьк.: з'єднання), тобто сукупність нервових клітин, через які передаються нервові збудження (імпульси). Сприятий будь-яким органом відчуття образ докільця моделюється в отакі синапси у свідомості людини, і ці моделі набувають певної часової стійкості. Наявність таких моделей підтверджується звичайним фактом: людина може впізнати предмет, якщо його зміщувати, перевертати, крутити і т.п.; аби уявити, наприклад, дерево чи будинок, немає потреби знову на них дивитися – вони "оживуть" в уяві, тобто у свідомості "спалахне", "увімкнеться" уже сформована модель. Кожна така модель має свою структуру, єдність елементів, що становлять собою цілісний образ. І психологи (передусім представники лінгвопсихології), і мовознавці (семіотики та структуралісти) довели, що структура моделі схожа зі структурою відображуваного об'єкта. Здавалося б, що є спільного між звуком і літерою, яка його позначає (звук має часову структуру, літера – просторову)? Крім, звичайно, інформаційного коду, звук та літера мають ще й схожу структуру, інакше наша свідомість не змогла б їх ідентифікувати.

Для з'ясування природи художнього мислення важливе значення має ще одна властивість людського мозку – здатність до символізації. Людину оточує величезна кількість об'єктів, що надаються до її сприймання, та все ж свідомість не являє собою захарашене усією тією інформацією поле. Виручає процес узагальнення, коли плінні інформаційні ряди влягаються в універсальне поняття. Ось уривок з "Енеїди" І.Котляревського: *"Були багаті і убогі, Прямі були і кривоногі, Були видючі і сліпі, Були і штатські і воєнні, Були і панські, і казенні, Були миряни і попи.* Зробимо узагальнення із цитати: усе це – люди, котрі опинилися у пеклі, тобто *грішники*. Так знайдено універсальне

визначення – слово, поняття, символ. Те, що слово – універсальний символ, визнано давно. Воно має свою структуру, яка відображає суттєві параметри означуваного образу. Ще О.Потебня (XIX ст.) був упевнений, що слово вже саме по собі є художнім образом: наприклад, вікно – око будинка, травень – пора проростання трави, весілля – веселе свято, крига – тверде покриття, чорнобривець – квітка з чорною барвою тощо. За теорією О.Потебні, структура слова має три елементи: 1) зовнішня форма (єдність окремих звуків), 2) ідея, суть поняття, означеного словом, 3) образ поняття (внутрішнє значення). Саме останній елемент цієї структури ("корінь слова") служить джерелом виникнення нових варіантів (наприклад, від кореня **зір** відросли такі слова, як *зоря, дзеркало, зрілий, прозорий, дозорець, зірка, зірниця* та ін.), с основою художньої мови.

Освічена людина має в активному вжитку приблизно 8-10 тисяч слів; мова письменників складається з 15-20 тисяч слів, хоч, зокрема, сучасні українські словники фіксують набагато більше лексичних одиниць: 11-томний Тлумачний словник – понад 134 тисячі слів, повний орфографічний – 114 тисяч слів, а Великий тлумачний словник (2001 року видання) – 170 тисяч слів. Звичайно, слововжиток людини залежить від її культурно-освітнього рівня, постійного спілкування з новими текстами, а проте чому така велика розбіжність поміж реальним слововжитком та загальним словниковим запасом певної мови? Розгадка лежить, очевидно, у площині "мовної економії", що є характерною рисою мови образної, оскільки художній образ (метафора, епітет, метонімія, символ та ін.) здатний одним словом виразити чимало значеннєвих нюансів, для яких вигадано або ще й не вигадано інші слова.

Останнім часом перспективним напрямком у дослідженні психофізіології творчості стало вивчення ролі міжпівкульової асиметрії. Йдеться про те, що з функціями лівої та правої півкулі головного мозку людини пов'язані два типи мислення – абстрактно-логічне та просторово-образне. Правда, ще у свій час І.Павлов виділяв два основні типи вищої нервової діяльності – мислительний та художній: "Життя чітко вказує на дві категорії людей – художників і мислителів. Між ними відчутна різниця. Одні – художники у всіх родах: письменники, музики, живописці і т.д. – схоплюють дійсність цілком, всуціль, сповна, живу дійсність, без всякого роз'єднання. Другі – мислителі –

якраз подрібнюють її і тим самим наче умертвляють її, роблячи з неї якийсь тимчасовий скелет, а тільки потім поступово немовби знову збирають її частки і стараються таким чином оживити". Сучасні дослідники пояснюють це особливостями діяльності лівої і правої півкуль головного мозку. Ліва продукує поняття і символи на їх означення (слова), вона здатна до аналітичного і дискретного (з лат.: *discretus* – *роздільний, перервний*) мислення, а права відповідає за невербальні дії (емоції, жести, міміку), забезпечує синтетичне (цілісне) та симультанне (всеохоплююче, охоплене водночас) сприймання.

Названі типи мислення різняться не за кількістю або якістю матеріалу, яким вони оперують, а за принципом організації зв'язків між елементами цього матеріалу. Аналітичне мислення оперує поняттями, за допомогою яких усуваються суперечності та алогізми, а зі слів, знаків, символів вибудовується чітка картина. Художнє ж мислення відображає світ в цілому, в усіх його взаємозв'язках, але оперує образами, які не мають постійної однозначності, тому картина світу структурується за принципом зчеплення асоціацій, що дає можливість творити особливу мову мислення – мову художніх образів. Та варто тут зазначити, що будь-яка творчість (наукова чи художня) поєднує в собі два типи мислення, які взаємодоповнюють одне одного.

Як уже зазначалося, мислення розпочинається із сприйняття. Але чи є те сприйняття "чистим", схожим на фотографування, механічну фіксацію? Розглянемо такий приклад. Учень готує домашнє завдання, читаючи розділ з підручника. При цьому тихо грає музика. У якусь мить вона стихає, і голос із радіоприймача повідомляє: "Ми передавали сонату Бетховена". Учень здивовано відривається від сторінки підручника і думає: "А мені здавалося, що це Шуберт". Виходить, поглинутий домашнім завданням, він сприймав і музику, а в тому сприйманні вже було закладене судження: музика оцінювалася за належністю певному автору. Інакше кажучи, на свідомому чи підсвідомому рівні (чи в режимі взаємопереходу з одного в інше) відбувається мислительний процес, що викликається стимулом: вибір рішення. Відомо, що мислення розпочинається тоді, коли виникла проблемна ситуація, тобто така, що вимагає вибору із двох або більше можливостей. Результат вибору – рішення, яке відповідно

оформлюється: не випадково за змістом та звучанням воно співпадає зі словом "речення", тобто словесно оформлене рішення-судження. У сфері художньої творчості такі мисленнєві операції здійснюються постійно, оскільки з багатьох можливостей (тематичних, жанрових, стильових, зображальних) митець обирає якесь одне рішення, внаслідок чого формується образно-змістово та формально-виражальна структура твору.

Людина здатна значно більше сприймати, ніж усвідомлювати. Але й неосмислені відчуття не пропадають даремно, а залягають у підсвідомості і в якусь мить можуть взяти участь у мисленні, зокрема і в художньому.

В українському літературознавстві про проблему "свідомого/несвідомого" вперше заговорив І. Франко у трактаті "В секретів поетичної творчості" (1898 р.). Цю мову повів він під впливом прочитаних праць таких тодішніх філософів та психологів, як Шопенгауер, Гартман, Вундт, Фехнер, Десуар, Фрейд, переклавши з німецької мови і терміни – "верхня" та "нижня" свідомість (Ober- und Unterbewusstsein, за Десуаром). За сотню літ послідовники австрійського психіатра З. Фрейда та швейцарського психолога К. Г. Юнга ґрунтовно розробили теорію психоаналізу (аналітичної психології), де поняття "свідоме" та "несвідоме" ("підсвідоме") досить продуктивно застосовувалося до питань літературної творчості.

У загальних рисах можемо зазначити, що *свідоме* – це осмислене, контрольоване розумом, раціональне сприймання і відображення навколишнього світу; це усвідомлений психічний процес, який зумовлює керовані реакції та дії організму, вчинки людини; *підсвідоме* – це той інформаційний пласт вражень, який перебуває у стані спокою і не фіксується, не контролюється розумом. Звернімося до образного трактування цього поняття І. Франком: "Найбільша частина того, що чоловік зазнав у житті, найбільша частина усіх тих сугестій, які називаємо вихованням і з яких чоловік вбирає в себе здобутки многотисячолітньої культурної праці всього людського роду, перейшовши через якусь верству верхньої свідомості, помалу темніє, щезає з поверхні, тоне в глибокій криниці нашої душі і лежить там погребана, як золото в підземних жилах".

Сфера підсвідомого відіграє надзвичайно важливу роль у художній творчості, оскільки постачає у необхідний момент для образного мислення, здавалося б, забуту інформацію. Чому і як

це відбувається, сам творець не в змозі пояснити, а психологи для з'ясування цієї загадки найчастіше апелюють до "алхімії снів", до психологічних механізмів сновидіння.

І Фрейд, і Юнг у своїх роботах показали, що аналіз сновидінь допомагає виявити латентні (приховані) психологічні процеси, які, проте, відпочатково мають імпульси, зрезоновані конкретною дійсністю, конкретними життєвими ситуаціями. Власне, аналітика сновидінь розшифровує "мову" підсвідомості, оприявнює суть психологічного стану людини. І цю методику можна застосувати, наприклад, для з'ясування творчих задумів (власне, рішень), які, на перший погляд, з'являються нібито несподівано. Сучасні психологи дослідили особливості протікання і переживання сну, вказавши і на певні фізіологічні показники: десинхронізація біоелектричної активності мозку, швидкі рухи очей, прикритих повіками, падіння м'язового тону, зокрема м'язів рота та ін. В цілому це характеризує фазу "швидкого сну", який навідує сплячу людину з нормальним здоров'ям 4-5 разів протягом ночі і займає приблизно чверть всього сну. Питання про те, як сновидіння впливає на творчі рішення-задуми чи "озаріння" – досить цікаве, і про це час від часу пишуть і психологи, і літературознавці (назвемо для прикладу книгу А.Макарова "П'ять етюдів: підсвідомість і мистецтво", 1990), але важливіше насамперед збагнути специфіку переживання сну, мандрівки лабіринтами підсвідомого. По-перше, під час сну людина не усвідомлює себе очевидцем сновидіння, не мислить себе його суб'єктом, відтак – аналітична й оціночна здатність мислення втрачена, критично-раціональне судження відсутнє, тому у процесі сну ніхто й не дивується найфантастичнішим картинам чи небувалим чудесам. Свідомість лише нібито реєструє потік образного моделювання віртуальної реальності. По-друге, за таких умов процвітає справжня "свобода творчості", тобто автор сновидінь оперує образами довільно, необмежено, без втручання навіть "внутрішнього цензора". Часто буває, що одкровення, породжені сновидіннями, у бадьорому стані (у стані самоусвідомлення, розумового контролю й аналізу) викликають подивування своєю абсурдністю, алогізмом, а то й примітивізмом. І це не дивно, адже у сновидіннях образи моделюються довільно, без попередньої мети і призначення – на відміну від цілеспрямованої й осмисленої організації,

влорядкування, критичного аналізу художнього матеріалу.

В історії літератури знайдуться приклади, коли сновидіння були продовженням творчого пошуку письменника і допомагали йому знайти художнє рішення. Про це довідуємося із щоденникових записів Шевченка: очікування ним у 1857 р. наказу про звільнення вилилося в сон (запис від 19 липня), який був частково реалізований у незавершеній поемі "Юродивий". Мемуари та листи Пушкіна, Тютчева, Достоевського, Тичини, Маяковського, Сосюри та ін. засвідчують, що деякі їхні творчі задуми або окремі творчі рішення виникли під час сновидінь.

Дослідження образної структури сновидінь може багато що додати до розуміння механізмів творчості, зокрема творчої фантазії, про що буде мовитися у наступних розділах.

Література:

1. *Выготский Л.С. Психология искусства.* – Ростов-на-Дону, 1998.
2. *Лук А.Н. Мышление и творчество.* – М., 1976.
3. *Макаров А. П'ять етюдів: підсвідомість і мистецтво.* – К., 1990.
4. *Ранк О. Миф о рождении героя.* – М., 1997.
5. *Ротенберг В.С. Психофизиологические аспекты изучения творчества // Художественное творчество.* – Л., 1982.
6. *Франко І. Із секретів поетичної творчості.* – К., 1967.
7. *Фрейд З. Психология бессознательного.* – М., 1987.
8. *Шевчук Вал. Із вершин та низин.* – К., 1990.
9. *Шляхова Н. Емоції і художня творчість.* – К., 1981.
10. *Юнг К.Г. Алхимия снов.* – СПб, 1997.
11. *Потебня О.О. Поэтика и эстетика слова.* – К., 1991.
12. *Психология художественного творчества. Хрестоматия.* – Минск, 1999.
13. *Роменец В.А. Психология творчества.* – К., 2001.
14. *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М.Зубрицької.* – Львів, 2002.
15. *Юнг К.Г. Психологические типы.* – М., 1998.
16. *Фізер І. Психолінгвістична теорія Олександра Потебні. Метакритичне дослідження.* – К., 1993.
17. *Сартр Ж.-П. Воображаемое. Феноменологическая психология воображения.* – СПб., 2001.
18. *Фуко М. Археология знания.* – К., 2003.
19. *Парандовський Я. Алхімія слова.* – К., 1991.
20. *Літературознавчий словни-довідник.* – К., 2007.

ХУДОЖНІЙ ТАЛАНТ. БІОГРАФІЯ І ТВОРЧІСТЬ

У "Слові про Ігорів похід" поета і пісняря Бояна названо "Велесовим онуком". Так було зафіксовано у писемній пам'ятці одну із функцій язичницького бога Велеса – покровительство над поетичним словом та музичним мистецтвом. Вважається, що саме цей бог "мітить" творчих людей – наділяє гарним голосом та слухом, світлою зовнішністю, здатністю добувати чудові мелодії із дудок, гусел, гудків, сурм, сопілок.

І в античній міфології митці постають як обранці богів, котрі "одверзають" їм уста, аби промовляти "божественною мовою". Давньогрецький поет Гесіод розповідає, як музи навчали його у юності пісень біля підніжжя Гелікону (гора, на якій перебували музи з Аполлоном), де він пас батькові вівці. В оповідках про Платона йдеться про божественних меліс (бджіл), які прилітали до сплячого любомудра і змащували йому медом губи, аби мова його була "солодка" для тих, хто слухає.

"Милістю божою" наділені біблійні пророки та апостоли, котрі вражали як сучасників, так і прийдешні покоління силою, красою та переконливістю свого слова. А сам акт набуття таланту володіти і пророчити словом зображувався, наприклад, у формі такої алегорії. У Книзі Єзекиїля розповідається про те, як Господь дає майбутньому пророкові "звій книжний": "І Він розгорнув його перед моїм лицем, – а він пописаний спереду і ззаду. І було на ньому написано пісні плачу, стогін та горе. І сказав Він до мене: "Сину людський, з'їж, що знайдеш! З'їж цього звоя і йди, говори до Ізраїлевого дому! І відкрив я уста, і Він дав з'їсти мені цього звоя (...) І я з'їв. І був він в устах моїх солодкий, як мед".

Але все це – міфологічно-образні уявлення про талант, обдарованість. Сучасна психологія пояснює талант як здатність людського мозку створювати і тривалий час утримувати у стані збудження нейронну модель тієї мети, до якої спрямована думка, а відтак – і діяльність людини. У поведінці кожного з нас можна виділити домінанту (з лат.: *панівний*), яка є основним стимулом та регулятором наших бажань, устремлінь, прагнень. Формування домінанти відбувається шляхом збудження певної групи нервових клітин під впливом комбінованих подразників, що можуть надходити з різних джерел. І якщо відбувається стійке утримування збудження навіть після того, як подразники

щезають, то це означає, що домінанта тривка і може далі керувати людською діяльністю та поведінкою. Така психофізіологічна здатність (власне, якість психофізичних процесів), яка сприяє вирішенню творчих завдань, часто і розцінюється як обдарованість, талановитість. Отже, *талант* – це високорозвинута здібність людини до певного роду діяльності, а її складники мають як природне (вроджене), так і культурне (набуте) походження. До природних відносять психологічні (тип нервової системи, уява, фантазія, пам'ять), фізіологічні (голос, постава, будова тіла), а до культурних – виховання, родинні та суспільні обставини, індивідуальні та соціальні мотивації та інтереси.

Оскільки ми ведемо мову про літературну обдарованість, то з цього погляду спробуємо означити найхарактерніші риси творчих здібностей особистості.

Спостережливість. Людина здатна більше сприймати, ніж осмислювати: із потоку інформації, яку вона одержує через органи відчуття, у "координати смислу" вкладається те, що відновідає уже наявним знанням та уявленням; вся інша інформація або відкидається (спливає з "поля зору"), або невимушено залягає у надрах підсвідомості. Наприклад, особа, котра ніколи не бачила баобаба, але апіорі (попередньо, до чуттєвого досвіду) знає про нього, вперше уздрівши це дерево, зрозуміло, зверне на нього увагу, виявить пізнавальний інтерес, проте, зрештою, звично вкладе цей образ в уже заочно сформоване поняття "баобаб". Здатність побачити те, що не вкладається в рамки готового поняття (навіть у процесі спостереження звичних речей або явищ), – це і є прикмета обдарованості. І справа не в тім, що хтось має якусь особливу сігчатку ока (зіркість) чи особливий слух, нюх, а в якості і способі мислення, адже людина бачить і чує не лише за допомогою ока чи вуха, але й за допомогою мозку. Художньо обдарована особистість володіє здатністю побачити те, що для більшості людей "не відкривається" саме тому, що у них такої здатності немає. Пригадується сентенція О.Довженка: двоє дивляться в калюжу – один бачить болото, а другий – зорі, що в ній відбилися. Творча спостережливість, особлива "зіркість" у баченні світу – то значна передумова літературної оригінальності і новизни.

Розвинута уява. Уява – це здатність людини

відтворювати у свідомості раніше сприйняті органами відчуття образи. Уява має психічну природу і належить до репродуктивних механізмів відображення. Кожна людина від природи наділена цією властивістю, проте у творчих особистостей особливий тип уяви. По-перше, відзначимо швидкоплинність збудження та миттєве включення уяви в мислительний процес. По-друге, широке поле уявлених об'єктів: про це ми звично кажемо – "багата уява", "цедра уява", що означає насиченість свідомості різноманітною інформацією. Письменницька обдарованість прямо пов'язана з пізнавально-чуттєвим та вербальним (словесним) досвідом, що є матеріалом, основою літературної творчості.

Чіпка пам'ять. Ця психофізіологічна властивість людини для літератора має особливе значення, оскільки забезпечує утримування у свідомості не тільки інформації, почерпнутої із навколишнього світу, а й з численних суб'єктивних вражень різноманітного характеру, які в процесі творчого акту здатні відтворити не лише сприйняті об'єкти, а й атмосферу їх сприйняття. Пам'ять – справжня скарбниця для творчості, проте для митця важливе значення має "гостра пам'ять", тобто така, що може в потрібну мить швидко й оперативно "видати" необхідний матеріал для твору.

Фантазія. Якщо уява – це здебільшого репродуктивний процес, то фантазія і є власне творчістю, тобто моделюванням, компонуванням у свідомості тієї інформації та емоційних вражень, які потрапили до неї з реальної дійсності й оформились у певні поняття та образи. Уява відтворює сприйняту інформацію і подає її фантазії для комбінаційної роботи. І.Франко у трактаті "В секретів поетичної творчості" писав про подібність сонної і поетичної фантазії: "Сонна фантазія (...) потрапить уявити нам такі образи, такі сцени і ситуації, яких ми в житті ніколи не бачили і не зазнавали. Вона потрапить скомбінувати все те з величезного запасу наших звичайних вражень та ідей, послуговуючись збільшеною у снай легкістю в асоціюванні ідей".

Цитата із Франкової роботи вказує на ще одну рису таланту – **легкість та розкутість асоціацій**, що, зрештою, і забезпечує якість, продуктивність фантазування. Асоціації (з лат.: з'єднувати, пов'язувати) слугують як відтворенню в уяві певних образів (шляхом "зчеплення", коли відтворення одного

образу є причиною відтворення іншого – "за асоціацією"), так і поєднанню тих образів у нову комбінацію, яка має художній смисл, є підставою для творення віртуальної (можливої) реальності. Якщо "зчеплення" між уявленими поняттями та образами відбувається легко, швидко, природно, то це свідчить про творчі здібності людини. У цьому разі ще говорять про швидкість мислення та нестримне фантазування.

Інтуїція. Її називають "шостим чуттям", це найбільш загадкова властивість людської психіки, оскільки ні походження, ні структура, ні процесуальна плінність інтуїції не піддаються раціональному контролю, відтак – осмислити її як "чуття" чи як "шлях вирішення творчої проблеми" неможливо. На думку деяких філософів та психологів (Шопенгауер, Бергсон, Кроче), інтуїція відіграє головну роль у художній творчості, яку вони протиставляють раціональному (науковому) мисленню. На їх погляд, саме інтуїція здатна досягнути унікальне, неповторне у світовому бутті і відобразити його у мистецькому витворі. І саме така творчість – підсвідома, інстинктивно-образна, рефлексійна – вважається не обтяженою ні навмисним індивідуальним наміром, ні соціальним чи політичним замовленням, тобто є "вільною творчістю". Інтуїція властива всім, а проте художньою інтуїцією наділені лише талановиті митці. Свої міркування з цього приводу висловлював ще давньогрецький мислитель Платон (у творчу мить митець перебуває в позараціональному стані), розробляв як концепцію геніальності німецький філософ Кант, а теоретики романтизму (брати Шлегелі, Новаліс, Шеллінг) бачили в інтуїтивному сприйманні світу його справжнє осягнення.

Гнучкість мислення. У психології існує таке поняття, як "функціональна фіксованість". Її можна виявити за допомогою тестів: наприклад, когось просять перелічити способи, як можна використати звичайний стілець. Якщо відповідь буде зводитися тільки до того, що на ньому можна сидіти, то в такому разі фіксується саме ця функція предмета. А коли скажуть, що стілець може бути підставкою для телевізора, малюкам – для читання віршів, що його можна використати як підвищення, аби замінити електролампочку чи повісити штору, як блокатор дверей, як пристрій для вішання піджака чи плаття (якщо стілець зі спинкою), що на ньому можна розкласти карти для гри, зрештою, використати як дрова для розпалювання каміна,

то в такому випадку відзначимо здатність особи долати функціональну фіксованість, тобто виявляти гнучкість мислення. Інакше кажучи, ця гнучкість полягає у вмінні швидко і легко переходити від одного класу понять до іншого, часом далекого за змістом від попереднього. Це має неабияке значення для художнього пошуку, бо ще й свідчить про таку якість інтелекту, як здатність відмовитися від літературного штапу, стереотипу, канону, готової форми і відшукати нове, оригінальне, неповторне або вчасно відмовитися від невдалого рішення, спробувати різні варіанти й обрати найоптимальніший.

Із гнучкістю інтелекту пов'язана така здібність обдарованої особистості, як **дотепність**. Вона полягає не просто у вигадуванні жартів, а в особливій специфіці мислення, коли, здавалося б, несподівано зближуються поняття, внаслідок чого відбувається народження синтезованого нового образу. Дотепність поета може виявитися передусім у створенні оригінального образу. Візьмім для прикладу два слова: "дощ" і "золото". Це досить віддалені поняття, вони не мають нічого спільного за своїм змістом. А ось Павло Тичина зумів їх поєднати: "Весняний луг, і дощик золотий". І відразу виникає безліч асоціацій, за допомогою яких в уяві постає образ весни, а зазначені поняття вписуються в нього природно, свіжо, поетично.

Таланту притаманна така здатність, як уміння оперативно **ув'язувати нові відомості із попереднім досвідом**, що є основою для генерування художніх ідей. Інертність, консервативність художнього мислення є прикметою або літературної посередності, або творчої вичерпаності, творчого згасання. Письменник може бути цікавим читачеві до тих пір, поки продукує твори, які щоразу того дивують і приваблюють. Талановитий письменник якраз і відзначається тим, що "вчасно" реагує на зміни у суспільстві і в свідомості людини, активно "переварює" те, чим живуть люди і вміє з того вибрати найсуттєвіше, найхарактерніше, "переклавши" його на сучасну художню мову.

Нарешті, літературна обдарованість полягає **ще** у легкості, вправності формулювання думок та вражень, у **відчутті мови** і вільному володінні її багатствами. То правда, що "всі слова були уже чиймись" (Ліна Костенко), але ж талановитий письменник є творцем свого художнього світу, а відтак – і своєї особливої,

неповторної художньої мови.

Підсумуємо цю частину наших проникнень у природу таланту мудрими та образними міркуваннями французького письменника Жана Поля Сартра. Він пригадує, як в уже зрілому віці побачив психологічні тести, що передбачали визначити найгостріше відчуття швидкості. То були малюнки – кінь, що біжить, людина під час ходьби, орел у польоті і моторний човен, що підстрибує на хвилях. Сартр обрав моторний човен і пояснює це так: "Я одразу збагнув, чому вибрав саме цей малюнок: у десять років я відчув, що мій форштевень (*носова частина корабля. – П.Б.*) розтинає теперішність і відриває мене від неї; відтоді я біг, біжу і нині. Показником швидкості, як на мене, є не стільки відстань, пройдена за певний проміжок часу, скільки спроможність одірватися" (автобіографічний есей "Слова").

"Спроможність одірватися" від сірої матерії життя, буденної монотонності днів, що, мов хвилі, котяться і котяться, – оце і є, мабуть, прикмета і сенс людського таланту.

Талант і біографія. Біографія письменника – запас вражень, знань, досвід – має безпосереднє відношення до його творчості, часто стає життєвою основою його творів. Представники біографічного методу в літературознавстві (Сент-Бев, Айхенвальд, Єфремов) навіть пропонували трактувати творчість будь-якого письменника, вдаючись до аналізу його біографії, бо вважали, що характер і напрямок його творчої діяльності визначаються і пояснюються фактами особистого життя.

Історія літератури свідчить про те, що не завжди "видима" сторона біографії письменника (події, видання творів, мандрівки, факти спілкування з конкретними людьми тощо) визначає характер його творчості. Більше важить у творчості "внутрішня біографія", тобто враження, переживання, думки, художні та інтелектуальні узагальнення, піднесення і кризові ситуації у власній творчості, здатність співпереживати, проймається проблемами, інтересами, радощами та болями інших людей, осмислення епохи, подій, у яких письменник міг і не брати участі. Оця "внутрішня біографія" і є головним джерелом його літературних одкровенень, нею визначається самотність і спрямування його творчості.

Звернімося до прикладів. Видатний український

мандрівник і письменник XVIII віку Василь Григорович-Барський 24 роки (половину свого життя!) подорожував по країнах Європи та Близького Сходу. Враження од мандрів і склали зміст його єдиного твору. У цьому випадку біографія тісно пов'язана із творчістю. А от автор "Енеїди" і "Наталки Полтавки" Іван Котляревський був людиною скромною, одинаком, що мав невелике коло приятелів. Майже безвизно жив у Полтаві, втішався читанням латиномовних творів класичних авторів. Ще один письменник-мандрівник XIX ст. Данило Мордовець об'їздив Кавказ, Крим, був у Єгипті, Єрусалимі, в Іспанії й Італії, але це майже не відбилося у його творчості – для нього є характерною українська історико-етнографічна тематика. Все життя провів у Полтаві і Панас Мирний, котрий був старанним службовцем. Працював дома, іноді по ночах, а вранці щоденно ішов на роботу, несучи із собою незмінну парасоллю і повний паперів портфель. Павло Грабовський, проживши всього 38 років, 20 з них провів у політичних тюрмах, на засланні, на етапах. Свої вірші писав далеко від України, умови його страдницького життя майже не відтворені у них, зате тут яскраво постав образ борця, патріота, що поклав життя за соціальну свободу людини. "Внутрішня біографія" – здебільшого зміст творів Лесі Українки, яка все життя боролася з невиліковною недугою. Її численні поїздки на лікування (Австрія, Німеччина, Італія, Єгипет, Кавказ) незначною мірою відобразились у творчості, в основі якої – прояви сили духу, життєлюбства, відчайдушного оптимізму ("без надії таки сподіваюсь!").

Звичайно, чим більше життєвих вражень і досвіду у письменника, тим багатша, глибша і різноманітніша його творчість. Але вирішальну роль відіграють рівень та міра осмислення життя, інтенсивна чуттєва та інтелектуальна робота, самобутній погляд на дійсність, що і складається у поняття талановитої **особистості**, здатної творити оригінальні, потужні за своєю естетичною силою художні полотна.

Талант і середовище. У реалізації таланту значну роль відіграють літературно-культурне та історико-соціальне середовище. Вияв таланту та його вдосконалення можливі як у сприятливій, так і в несприятливій для цього атмосфері – багато що залежить від внутрішньої потреби творчої особистості та цілого ряду зовнішніх чинників. У XVII-XVIII ст. творча

атмосфера у Києво-Могилянській колегії (академії) сприяла розвитку талантів багатьох письменників – Галятовського, Барановича, Гзеля, Прокоповича, Кониського, Сковороди. Це при тім, що творили вони у надзвичайно складній історичній обстановці (зовнішня військова агресія Речі Посполитої і Туреччини, набіги татар, імперська політика Росії, соціальна, релігійна та національна дискримінація). Шевченко розпочав свою літературну творчість у Петербурзі, потрапивши у середовище творчих людей, що допомогло йому розкритися і як художнику, і як письменнику. Леся Українка рано виявила свій талант, зрідши в родині культурно-освічених людей (мати – письменниця й етнограф Олена Пчілка, дядько – відомий учений та літератор М. Драгоманов). Це ж стосується і М. Рильського, батько якого був етнографом і фольклористом, котрий спілкувався із знаними письменниками і композиторами.

Талант реалізується ще й від ясно визначеної суспільної мотивації: піднести роль рідного слова, розбудити втрачену людську гідність, осмислити і відтворити доленосні події, нарешті, своїм творчим самовираженням зайняти певне місце у громадському житті. Несприятливі суспільно-політичні обставини призводять до деформації, а то й трагедії таланту, про що свідчить доля деяких українських письменників 30-50-х, 70-80-х років ХХ ст., котрі хоч і не були винищені тоталітарним режимом фізично, а проте втратили себе, своє творче обдарування, намагаючись прислужувати тому режимові.

Талант і праця. Без праці над собою, над вдосконаленням природних нахилів талант не зможе реалізуватися – він швидко вичерпає себе, згасне, зів'яне. У Григорія Сковороди є повчальна байка "Дві курки", у якій мова йде про Дику і Домашню курок, котрим природа дала крила, але перша може добре літати, бо змушена добувати їжу, тікати від небезпеки, а друга – зовсім не може літати, бо щодень гребеться на хазяйському подвір'ї. "Се свідчить, – зауважує Сковорода, – що практика без природженості безглузда, а природженість утверджується практикою".

Одним із чинників, що можуть загубити і найяскравіший талант, є лінощі. Але це не єдиний ворог таланту. Страх, невпевненість у собі, боязнь невдачі можуть перешкодити найсміливішим намірам і творчим задумам, оскільки в процесі творчої праці висітимуть дамокловим мечем і відбиратимуть

відвагу творити розкуто і захоплено. Розквіту таланту можуть завадити і надмірна самокритичність чи самовпевненість, недовіра самому собі, помисливість (рос.: мнительність), які проковуватимуть відкинути роботу над твором (мовляв, марні зусилля – це нікому не треба), над його завершенням, зрештою, спричинять творчий застій, а то й параліч. Зайна ж самовпевненість може призвести до послаблення вимог до власної творчої праці, до несприйняття будь-якої критики на свою адресу, що також загрожує творчою деградацією.

Талант утверджує себе у постійній, систематичній, часом тяжкій праці, про що свідчать численні приклади з української та зарубіжної літератури. Пригадаймо дещо із вітчизняного письменства, звернувшись до книги Вал. Шевчука "В вершин і низин".

Самійло Величко поклав багато праці, створюючи свій великий за обсягом та фактичним матеріалом літопис. Зібрати, опрацювати, звести воедино, переписати сотні сторінок – то великий та загайний труд, який відібрав у літописця зір: осліплий письменник та історик навіть не зміг саморучно завершити цей епохальний твір в історії української літератури.

Багато праці і наполегливості доклав Панас Мирний, створюючи свої романи. Відомий твір "Хіба ревуть воли, як ясла повні?" розпочався із звичайного нариса, потім внаслідок доопрацювання – в повість, але й те не задовольнило невгомону творчу натуру письменника, і він разом із братом Іваном (псевдонім – Білик) вибудував складний за композицією, актуальний за проблематикою соціально-психологічний роман. А перша редакція "Повії" була створена наприкінці 70-х років ХІХ ст. Через декілька років Панас Мирний знову береться до роману, переробивши перший варіант. Над романом він працює і в наступні роки: зокрема, третю частину твору він опрацював і переписав аж у 1898 році, а повністю роман був опублікований 1928 року.

Видатним трудівником у літературі був Іван Франко. Його робочий день видавався насичений різноманітною працею. Зранку брався до термінової роботи, якій міг віддавати без перерви 5-6 годин. Перед обідом прогулювався по вулиці, де були розташовані редакції журналів і газет, куди він охоче заходив, не минав по дорозі і бібліотеки. У редакціях брав участь у засіданнях, допрацьовував рукописи, а після обіду

знову писав, після чого вирушав на прогулянку, яку використовував для ознайомлення з новими надходженнями у місцеві книгарні, полюбляв посидіти у кав'ярні, перечитуючи газети і журнали, роблячи з них виписки, зачинаючи якусь статтю, бесідував із знайомими. Увечері та до першої-другої години ночі йому працювалося найліпше. Тим-то і не дивно, що свій талант Франко зумів виявити повно і багатогранно, створивши понад шість тисяч оригінальних художніх творів (поезія, проза, драматургія), сотні статей і наукових розвідок, безліч перекладів із багатьох світових літератур.

Титанічна праця Івана Франка – яскравий приклад того, як талант реалізує себе у житті, залишаючи для людей вагомий культурний цінності.

Література:

1. *Літературознавчий словник-довідник.* – К., 1997.
2. *Лук О.И. Психология творчества.* – М., 1974.
3. *Парандовський Ян. Алхімія слова.* – К., 1991.
4. *Психология процессов художественного творчества.* – М., 1980.
5. *Франко Іван. Із секретів поетичної творчості.* – К., 1967.
6. *Шевчук В.О. Із вершин та низин.* – К., 1990.
7. *Сартр Ж.-П. Нудота. Мур. Слова.* – К., 1993.
8. *Сент-Бев Ш. Литературные портреты. Критические очерки.* – М., 1970.
9. *Самотождність письменника / За ред. Г.Сивоконя.* – К., 1999.
10. *Бахтин М. Эстетика словесного творчества.* – М., 1986.
11. *Зборовська Н.В. Психоаналіз і літературознавство.* – К., 2003.
12. *Юнг К.Г. Психологические типы.* – М., 1998.
13. *Юнг К.Г. Человек и его символы.* – М., 1998.
14. *Рікер П. Сам як інший.* К., 2002.
15. *Проблема сознания в современной западной философии.* – М., 1989.
16. *Обдарованість. Творчість. Здібності / За ред. В.О. Моляко, О.Л.Музики.* – Житомир, 2006.

НАРОДЖЕННЯ ТВОРЧОГО ЗАДУМУ

"Настас одкровення, це означає, що раптово, з нечуваною влевненістю і в усіх деталях людина бачить перед собою щось таке, що потрясає її до глибини душі, перевертає душу. Думка спалахує, мов блискавка, людина відчуває захват, геть втрачає над собою владу. Тоді все відбувається поза її волею, а тим часом почуття свободи огортає її, наче вихор", – так писав Ф. Ніцше, пригадуючи той день, коли по дорозі до Рапалло у нього виник образ Заратустри – власне, задум, що реалізувався пізніше у своєрідному творі "Так говорив Заратустра" (1883-1885 рр.). У поданому художньому образі, що демонструє народження творчого задуму, простежуються психологічні елементи всієї структури цього феномена: осяяння (одкровення) – емоційна напруга – семантичні зміщення – активізація інтелектуальних процесів – загострена чутливість – втрата контролю за рухом потоків свідомості – ілюзія повної свободи – естетична насолода – подив. Проте в цьому зізнанні Ніцше – тільки кульмінаційна мить народження задуму, нехай найбільш яскрава і неповторна, та все-таки мить, яка ніколи не настала б, якби не було "підготовчої роботи", що напередодні відбувалася в інтелектуальній і духовній сфері (назвемо це "визріванням задуму"). Окрім того, раптове осягнення, "несподіванка душі" (Гете) може так і зависнути в емоційному просторі, якщо не перейде у стадію закріплення, утвердження і волевияву, тобто у намір реалізуватися матеріально – у слові, звуках, барвах, образних рельєфних формах, конструкціях тощо.

У психологів і досі немає єдиної думки щодо стадій творчого процесу, хоч вони одноставно відносять народження задуму до однієї з них. Майже сотню літ тому російський інженер П. Енгельмаєр висловився про те, що у виникненні кожного винаходу (а літературний твір також можна розглядати як винахід) спостерігається "триакт", що складається з *бажання, знання і вміння*. Зародження задуму він відносить до першого акту (бажання), у якому головними дійовими чинниками є інтуїція і стимул. Задум свідчить лише про те, *чого людина хоче*, але ще не засвідчує, що вона може.

Виникнення творчого задуму у теорії американського вченого Г. Уоллеса співвіднесене з натхненням (осіянням) і поставлене на третє місце у його чотиристадійній структурі

"творчого мислення": *підготовка, інкубація ("визрівання"), осяння, перевірка*. У чомусь схожу, але витлумачену під іншим кутом зору схему пропонує англійський психолог Е.Хатчинсон, прихильник "теорії інсайту" (англ. *inside* – *всередині*): *підготовка* (орієнтація у минулому досвіді), *фрустрація* (стан, що характеризується непевністю, сумнівами у досягненні мети), *момент інсайту, перевірка* (розробка, реалізація, оцінка). У цій структурі народження задуму співпадає з моментом інсайту, який постає несподівано і непередбачувано (ніби зсередини, як виверження вулкану) і супроводжується "потокотом ідей", їх миттєвою "перевіркою" на життєздатність та успішним вибором єдиного, оптимального варіанту; те, що раніше викликало сумнів, здавалося неможливим, недосяжним, враз починає функціонувати, очищаючись від "тупикового" комплексу.

Правда, теорії стадійності творчого процесу викликали у дослідників слушну критику, оскільки стадіювання вказує на дискретний (роздільний, перервний) характер процесу, тоді як творчість – це вияв цілісної психічної діяльності. Український психолог В.Роменець при цьому вказує, що творчий процес хоч і становить собою єдине ціле в сенсі психологічного самовираження, а все ж "розвивається в часі", і "справа полягає лише в тому, щоб побачити живий, сповнений змісту перехід від одного ступеня до іншого". Учений вважає, що виникнення творчого задуму "має три взаємопов'язані між собою етапи: *абстрактний задум* (найбільш загальне спрямування образу, що формується), *імпровізація* та *конкретний задум*" (Роменець В.А. Психологія творчості. – К.: Либідь, 2001). Отже, народження задуму (яким би миттєвим та несподіваним воно не здавалося) має свою структуру, де центральне місце займає "Імпровізація", матеріалом для якої стають чуттєві образи та раціональні поняття.

А тепер повернімося до вже висловленої вище думки про "підготовчу роботу" душі та розуму, без чого неможливе творче прозріння.

Спостереження. Будь-який художній твір зароджується у свідомості письменника, зазвичай, задовго до того, як постане у формі віршових рядків чи прозового тексту. Він розпочинає своє латентне (приховане) буття вже тоді, як майбутній митець

спроможний відчувати і пізнавати світ, ще не здогадуючись про свої творіння. В одному із ранніх творів П.Тичини є такі рядки:

Я був – не Я.

Лиш мрія, сон.

Навколо – дзвонні згуки,

І пільми творчої хитон,

І благовісні руки.

Якими враженнями та почуттями наповнений цей уривок? З якого часу залягли вони у свідомості поета? Мабуть, читачеві недоступні такі глибини авторської пам'яті, тому звернімося до автокоментаря із щоденникових записів ("З минулого – в майбутнє"). П.Тичина так розшифровує зміст цих рядків: "Пам'ятаю, щось рухається, коливається, звучить – і луною вдалині відгукується... Ясніше вже себе пам'ятаю в ті роки, коли пробував спинатися на ноги й ходити потроху – спочатку під столом, підтримуючись за ніжки його, а потім і назустріч матері, захлинаючись радісним сміхом – у широко розкриті, рідні материні руки..."

Виходить, що найраніший запас вражень, доставлений у свідомість митця мимовільними відчуттями, стає основою для художніх одкровенень у наступні роки життя. Ті враження і їх нагромадження не є цілеспрямованим, контрольованим процесом, а виникають, оформлюються і здебільшого залягають у підсвідомість, звідки можуть бути "викликані" у будь-яку мить, щоб взяти участь у творчому акті. Власне, йдеться про *адаптацію*, тобто пристосування організму до середовища, за чим може проявити себе творча дія, пов'язана з перетворенням (принаймні – уявно) сприйнятого довкілля.

Проблема спостереження (обсервації) світу тісно пов'язана з особливостями його сприймання. Людська свідомість – то не дзеркало, у котрому пасивно відбивається світ таким, яким "був створений"; свідомість є своєрідним інтегруючим центром, у якому систематизуються почерпнуті із зовнішнього світу й осмислені враження. Як стверджують феноменологи, людська свідомість – це завжди *свідомість чогось*, і в цьому сенсі можна розглядати на рівні інтенцій (актів свідомості) первинні ескізи, імпульси творчих задумів митця. Так, свідомість суб'єктивна (людина бачить світ "по-своєму"), що означає: людина самодостатня, дана сама собі, та водночас вона почувається вплетеною у природний та соціальний світ.

Відомий французький мислитель сучасності Моріс Мерло-Понті у книзі "Феноменологія сприйняття" розмірковує про те, що покликання людини – бути вільною, і це знімає її залежність від переживань у конкретній ситуації, бо завжди є можливість і воля відступити. Така доля людини вирішилася тієї миті, коли вона "народилася як знання та бачення, коли була закинута у світ".

Цей аспект творчих начал у людській свідомості і досі розробляється у феноменологічній теорії, апелюючи більше не до спостереження, а до *самоспостереження*, що для розуміння природи творчості, зокрема народження задуму, є досить продуктивним шляхом дослідження. Ще Платоном в античні часи була висловлена сентенція про те, що для нас світ є таким, яким ми його сприймаємо, відтак – аналіз особливостей сприймання – то спроба розгадати феномен оригінальності авторських творінь. Іноді сам письменник прагне збагнути свою творчість, вдаючись до самоспостережень, як це бачимо в новелі М.Коцюбинського "Цвіт яблуні". В оповідача (мова у творі ведеться від першої особи) помирає дитина, що завдає йому невимовного страждання та болю. Мимовільно його думки із власного горя переходять на горе героїні, яку він змальовує у своєму романі (оповідач – письменник). Це враз видається йому святотатством, але він розуміє, що його пам'ять записує все, що відбувається з ним: "О пам'ять! Моя безжальна секретарко! Ти фіксуєш все, щоб потім використати в майбутньому..."

Що керує нашими спостереженнями, який рівень їх мотивації? У найраніший період життя людини спостереження мають мимовільний, випадковий, безцільний характер, але в процесі адаптації з часом набувають певної спрямованості, яку можемо назвати "доцільністю" (телеологією). "Доцільність, яка визначається способами досягнення мети, – вважає В.Роменець, – виникає там, де фактори випадковості відсуваються на другий план факторами активного "програмування" і діяльність організму виступає як дія, спрямована на втілення цієї програми". В особистостей із творчим потенціалом такі "програми" спрямовані на творчість, тому мають свою специфіку і характеризуються здатністю побачити те, що для більшості людей "не відкривається" або не потрапляє в поле зору.

Доцільність спостережень, буває, постає у звичайній формі *допитливості*, що може розцінюватися як намагання набути додаткових знань, і якщо в такому прагненні домінує *hedoni* (гр. *насолода*), то йдеться про спосіб одержання насолоди, задоволення від пізнавального процесу. У кінцевому результаті це також слугує нагромадженню творчої енергії, що наближає мить народження творчого задуму.

Збирання матеріалу. Відомий німецький фізик Г.Гельмгольц, аналізуючи, як йому вдалося здійснити свої наукові відкриття, прийшов до висновку, що "момент істини" (народження задуму) неможливий без ґрунтового досвіду: "Довести справу до такого стану без довгої попередньої праці у звичайних умовах неможливо". Математик А.Пуанкаре, спираючись на власні спостереження, стверджував, що у відкриттях велику роль відіграє "*несвідома робота*", яка може відбуватися будь-де та будь-коли, навіть під час сну чи активного або пасивного відпочинку.

Ідеться про чуттєвий, інтелектуальний, морально-етичний досвід, нагромадження і структурування якого може здійснюватися у формі загального процесу, і тільки на якомусь етапі, в якийсь "урочий час" все освітіться спалахом отого "єдиного здогаду", який і називається творчим задумом. Психологи вважають, що "урочий час" настає тоді, коли складається сприятлива комбінація елементів досвіду, підсвідома його систематизація.

Наближенню такої щасливої комбінації у свідомості письменника сприяє "чорнова" робота, яка полягає не тільки в обдумуванні якихось проблем, а й у фіксуванні своїх роздумів та спостережень. Це – ведення щоденника, нотатки у блокноті, вивчення документів і виписки з них, записування на електронні носії розповідей, повідомлень, фактів від очевидців подій та ін. (зауважимо, що сподівання на чіпку пам'ять можуть виявитися марними, і думка, котра "відвідала" мигця в якусь мить, здатна шезнути безслідно або вже не повторитися у тій вдальї словесній формі). У кожного письменника свій метод і своя манера збирання матеріалу: один покладається на випадкові враження, інший нагромаджує матеріал цілеспрямовано, ще когось веде творча інтуїція. Буває, що письменник має загальний намір написати "щось", як, наприклад,

М.Коцюбинський "про Гуцульщину" (ту ідею йому "підкинув" етнограф В.Гнатюк). Це спонукало прозаїка, котрий не знав гуцульського краю, заглибитися в його міфологію, усну творчість, поспілкуватися з людьми, прочитати відповідні матеріали про звичаї та обряди гуцулів, що й заповнило смислово та художню картину повісті "Тіні забутих предків".

Прототипів своєї повісті "Земля" Ольга Кобилянська знайшла у селі Димка (Буковина), куди шоліта приїжджала на відпочинок. Там і призибувала матеріал, який згодом став основою для її твору. Відомо, що на створення поеми "Гайдамаки" Т.Шевченка вплинули розповіді його діда. Та це не єдине джерело: у дитинстві Тарас разом із сестрою Катериною ходив до Лебединського та Мотронинського монастирів – "останній примітний тим, що на його цвинтарі було поховано чимало козаків-коліїв. Шевченко читав написи на могилах на прохання неписьменних, біля цих могил збиралися селяни-богомольці, вони доповнювали написи споминами про коліїв. Ці оповідання слухав малий Тарас з такою увагою, що вони запам'яталися йому на все життя" (з книги Вал. Шевчука "Із вершин та низин").

"Момент істини" – так іноді називають несподіване, раптове осягнення суті. Так характеризують і народження творчого задуму. Про те, що художня ідея може існувати у формі абстрактного задуму, уже мовилося. То буває чийсь вислів, який запов у свідомість, запам'ятовується; загальновідома сентенція (прислів'я, приказка, афоризм), котра "напрошується" на ширше, конкретизоване розгортання; цитата з чужого тексту, що "сигналізує", підштовхує до заглиблення у певний зміст подій, обставин, ситуацій.

Далі – цікавий процес опрацювання тієї ідеї, що постала як ескіз, контур, невловиме мерехтіння, неясний здогад. Спроба збагнути її, пошук шляхів її розкриття засновані на інтуїції, а сам процес такої внутрішньої роботи В.Роменець називає імпровізацією, яка побудована на взаємодії чуттєвих та раціональних елементів, що активізує уяву, фантазію, асоціативне мислення, зумовлює "уривчастий, стрибкоподібний характер імпровізації, поліаспектні пошуки елементів образу і зв'язків між ними – оптимальні умови продуктивності імпровізації".

Внаслідок всього цього, коли миттєво спалахують і гаснуть можливі варіанти задуму, викристалізовується один із них, з якого формується той, який приймається свідомістю митця, осмислюється і конкретизується в ній. Він нагадує бруньку, яка ожила і набухла від того, що повіяв весняний вітер, що невидимо для людського ока запульсував животворний сік.

Описаний процес – це, звичайно, мить, яку можемо змодельовати в досить умовних образах, бо народження задуму – то одна із таємниць творчості.

Щоб унаочнити такий опис, звернімося до прикладів, серед яких, мабуть, історія із Ньютоновим яблуком чи не найвідоміша. У біографії уже згадуваного математика А.Пуанкаре була пора, коли він протягом багатьох місяців марно шукав одну формулу, яка не давала йому спокою. Потім гострота наміру зменшилася, проблема поступово забулася, витіснилася іншими справами. Та якогось ранку він, наче підкинутий пружиною, схопився з-за столу, підбіг до бюро і записав формулу, котра так довго мучила його колись і не давалася до остаточного осмислення. Він виклав її миттєво, наче з дошки переписав. То й була мить осяяння, якій, на думку вченого, передувала "несвідомо" робота інтелекту.

Про вірш І.Франка "Каменярі" відомо, що написаний він був під враженням роботи львівських мостильників бруку. У цьому випадку йдеться саме про "момент істини": побутова картина і послужила останньою краплею у формуванні творчого задуму. Проте основою цього вірша було усе-таки оповідання з давньої української літератури про мандрівника, котрий, дійшовши високих гір, почув дивний стук, що долинав із-за них; піднявшись на іншу гору, він побачив сотні людей, що довбали скелі, аби прокласти собі шлях до інших країв. Мандрівникові здалося, що ті дивні люди – безбожні Гоги і Магоги, яких Олександр Македонський загнав за гори і зачинив їх там навіки... Певний час та легенда "лежала" у підсвідомості Франка, аж поки її не "підняв" на поверхню вигляд львівських бруківників.

Враження про волинську природу у Лесі Українки склалися із ранніх літ, коли вона перебувала у Зв'ягелі (Новоград-Волинський – місце її народження), літувала у Жабориці на берегах Случі, жила у Колодяжному. Вже після завершення роботи над драмою-феєрією "Лісова пісня" поетеса

у листі до матері ретроспективно відтворила ситуацію, яка призвела до написання твору: "Я здавна ту Мавку "в умі держала", ще аж із того часу, як ти в Жабориці мені щось розказувала, як ми йшли якимось лісом з маленькими, але дуже рясними деревами". Згадувала, як уже в Колодяжному бігала в місячну ніч до озера Нечімного і чекала, поки не з'явиться мавка. Від няні з Мирополя (село на Житомирщині) чула мелодії обрядових пісень, які не переставали звучати у її душі. Проте задум взятися за написання драми з'явився у зрілому віці. І тут мали значення декілька чинників. По-перше, відірваність од "милої Волині" і загалом від України (Лесья Українка перебувала тоді на лікуванні в Грузії), на що є вказівка у згадуваному листі ("Мені здається, що я просто згадала наші ліси та затужила за ними"). А по-друге, чоловік Лесі Українки Климент Квітка о тій порі записував з її голосу волинські пісні – і "переживання" тих пісень та міфологічних образів стало вирішальним імпульсом до народження творчого задуму.

Кожен літературний твір (як і загалом мистецький) має у своїй історії момент, який поклав відлік його художнього оформлення, – народження задуму, а це дуже часто служить ключем для розгадки: чому і заради чого він з'явився.

Література:

1. Мерло-Понті Моріс. Феноменологія сприйняття. – К., 2001.
2. Парандовський Ян. Алхімія слова. – К.: Дніпро, 1991.
3. Психологія личности: Тексты. – М.: Наука, 1982.
4. Роменець В.А. Психологія творчості. 2-е вид.- К.: Либідь, 2001.
5. Спогади про Лесю Українку. – К.: Дніпро, 1971.
6. Тичина П. З минулого – в майбутнє. – К.: Рад. письм., 1973.
7. Фролова К. Цікаве літературознавство. – К.: Освіта, 1991.
8. Шевчук Валерій. Із вершин та низин. – К.: Дніпро, 1990.
9. Українка Лесья. Зібр. творів: У 12 т.-Т.11.-К.: Наук. думка, 1979.
10. Антологія світової літературно-критичної думки / За ред. М.Зубрицької. – Львів, 2002.

ТВОРЧЕ НАТХНЕННЯ

Відколи людина почала замислюватися над своїми мистецькими творіннями, відтоді і намагається збагнути один із найтаємничіших і найпривабливіших феноменів творчого духу – натхнення. Невипадково у цьому слові кореневим компонентом є "дух": цим означено і психічне ядро явища, і його незриму суть, і яскраве свічення, що виникає несподівано і так само зникає, звітряється, як чудесний сон.

"Під впливом божественного натхнення добрі поети тлумачать нам слова богів", – говорить Іон (діалог "Іон" Платона), на що Сократ розмірковує: "Поети складають свої прекрасні поеми не завдяки вмільості, а будиши натхненними й одержимими (...); тільки тоді, коли їх охоплює гармонія і ритм, вони стають нестямними й одержимими, немов вакханки, які в стані одержимості черпають із рік мед і молоко (...) Адже запевняють нас поети, що вони в якихось чудесних гаях Муз збирають із медоносних джерел і приносять нам свої пісні, немов бджоли, і подібно до них літають. І здатний поет творити не раніше, ніж стане натхненим та нестямним..."

Так уявляли натхнення в античні часи, що можна підтвердити ще й висловом Демокріта: "Без божевілля не було жодного поета" (звісно, під "божевіллям" він розумів не психічну хворобу, а "божу волю"). У Середні віки мудреці, котрі прагнули збагнути природу натхнення, також звертали свій погляд на небеса, де вбачали джерело творчого піднесення, але вже не в образі Аполлона, оточеного музами, або крилатого коня Пегаса, а в строгому святому ликові Господа, що обдаровував мигця своєю благодаттю. Жоден священний текст не подає тлумачень натхнення. "Якби шляхи творчості були виправдані і вказані у Святому Письмі, то творчість перетворилася б на послух, – зазначає російський мислитель М.Бердяєв і далі висловлює таку сентенцію: – Бог чекає від людини творчого одкровення, приховавши від неї во ім'я богоподібної свободи шляхи її творчості і виправдання творчості" (із роботи "Смисл творчості"). На одному із трьох малюнків, які додано до "Остромирового євангелія" (1056-1057 рр.) зображено євангеліста Луку за письмовим столом; він не просто творить священний текст, а виконує волю Божу, яка являється йому в образі Духа святого, що постачає книжника

готовими сторінками тексту і є символом божественного натхнення.

Митці і філософи нової доби уже намагаються зрозуміти психологічну природу творчого натхнення, але далі емоційно забарвлених описів та констатації не йдуть: "Я починаю опівночі, схоплюючись, як божевільний", – писав про себе Гете; "Думи мої (...) прилітайте, сизокрилі мої голуб'ята, із-за Дніпра широкого у степ погуляти" – це образ натхнення у поезії Шевченка.

В українському літературознавстві Іван Франко чи не перший заговорив про те, що таємниці натхнення слід шукати у "нижній свідомості", тобто у підсвідомості митця. У трактаті "Із секретів поетичної творчості" він підкреслює, що "пізнання важливої ролі несвідомого" – то шлях до розгадки як психологічних підстав художнього "вибуху", коли на поверхню свідомості піднімаються, здавалось би, поховані враження, так і для діяльності літературного критика, котрий має можливість оцінити "правдиве вітхнення", властиве тільки "правдивому поетичному таланту", а не "холодному, розумовому, свідомому складанню, голій техніці, дилетантизму".

Деякі видатні поети намагалися осмислити натхнення, покладаючись на власний творчий досвід. Так робить Леся Українка у вірші "У човні" (1891 р.): море у місячну ніч здавалось їй не просто морем, а казковою "країною світла і прозорої блакиті", і це викликало особливий стан душі, "ясні, урочі мрії", і думка розчинилася у настрої і злилася з ним; поетесу охопило незвичайне душевне піднесення ("потопаю в сріблястому сні"). "Що гадала – не вимовлю зроду" – це інтуїтивне відчуття, що поезія існує і поза словами, як щось невіддільне від самої суті буття, як його нерозгадана таїна.

У стані поетичного забуття (психологи називають це станом "зміненої свідомості") активно спрацьовує досвід, що "залягає" у підсвідомості. В образній формі це розкривається, зокрема, у монолозі Кассандри (драматична поема "Кассандра"): "... Ті люди, їх речі і події знайомі мені, мов чула їх в казці, мов бачила в сні, ще здавна, ще змалку... Так, наче сі тіні жили десь зо мною в незнаній країні".

Проте найяскравіше ця особливість поетичного натхнення постає в процесі створення "Лісової пісні". У листах Леся Українка відзначає дивний і незрозумілий стан: "Як наступає la

folie divine (божественне безумство), то всі практичні спостереження відступають набік – натуру важко одмінити. За те с'я folie дає справжнє щастя: писала я її дуже недовго, 10-12 днів, і не писати ніяк не могла, бо такий був непереможний настрій; але після неї я була хвора і досить довго "приходила до пам'яті"; "накотить на мене яка-небудь непереможна, деспотична мрія, мучить по ночах, просто п'є кров, далєбі я часом боюся цього – що це за манія така?" Як відомо, в основу "Лісової пісні" лягли дитячі враження Лєсі Українки ("я здавна ту ю Мавку в умі держала"), проте латентна (прихована) творча установка спрацювала через 35 років після свого виникнення (Жабориця, 1876 р. – Кутаїсі, 1911 р.) і була реалізована у гарячковому швидкоплинному "поетичному забутті", стані, який Франко порівнював з виверженням вулкану.

Щось схоже відбулося за одну ніч у 1901 році, коли Лєся Українка створила драматичну поему "Одержима". За власним свідченням, вона писала її "не перетравивши туги, а в самому її апогеї" (в ту ніч помирав її коханий Сергій Мержинський). Цей епізод у творчій біографії поетеси наближає до думки про суто індивідуальний вияв натхнення за певних обставин. "Блаженний сон душі мистецтву не сприяє" – цей вислів Ліни Костенко може стосуватися і особливостей натхнення у Лєсі Українки. У листі до Л.Старицької-Черняхівської вона зізнається: "Се не фраза, що я пишу "только в припадке умопомешательства", бо я тоді тільки можу боротися чи скоріше забувати про боротьбу з виснаженням, високою температурою й іншими пригнітаючими інтелект симптомами, коли мене попросту гальванізує якась ідея фіхе, якась непереможна сила. Юрба образів не дає мені спати по ночах, мучить, як нова недуга, – отоді вже приходить демон, лютіший над всі недуги, і наказує мені писати..."

У вірші "Як я люблю оці години праці" Лєся Українка подає опис творчого процесу у стані "поетичного забуття". Цими улюбленими "годинами праці" була ніч (психологи стверджують, що ніч – час кризовий, коли загострюються переживання, буденне видається вагомим, значним, слова хвилююче прекрасними і магiчними; не випадково пора замовлянь, молитв, заговорів припадає на ніч). Оце "поетичне забуття" слід сприймати як заміну звичайного (усвідомленого) мислення – художнім, образним. Таким зринає образ поетичного натхнення у названому вірші: "І люблю так, і серце щастям

б'ється./ Думки цвітуть, мов золоті квітки./ І хтось немов
схиляється до мене / І промовляє чарівні слова./ І полум'ям
займається від слів тих./ І блискавицею освічує думки..."

Леся Українка пролила світло на ще одну загадкову
властивість натхнення. У вірші "коли дивлюсь глибоко в любі
очі" поетеса нарікає, що не вміє виразити те, що відкривається
їй у стані натхнення:

*Либонь, тих слів немає в жодній мові,
та цілий світ живе у кожнім слові,
і плачу я й сміюсь, тремчу і млію,
та вголос слів тих вимовить не вмію...*

Поетичні скарби, що відкриваються поету, наче
зачаровані: ними можна милуватися і насолоджуватися, а
поділитися з іншими майже неможливо. Виходить, поетична
творчість – це спроба опанувати словом те, що, як квітка папороті,
зацвітає неповторно і лише один раз. Тільки треба спіймати цю
мить осягнення художньої істини...

Як бачимо, дати вичерпну відповідь на запитання "Що
таке натхнення?" не вдавалося нікому. Можна хіба що
наблизитися до цієї розгадки. Принаймні спробуємо виділити та
коротко охарактеризувати основні складники цього
психологічного стану.

Швидкоплинність, розгалуженість асоціацій. Ще
Аристотель вважав здатність до асоціативності передумовою
пізнавальної, мислительної діяльності загалом і художньої
творчості – зокрема. Любомудр визначив основні види
асоціацій: за суміжністю, за часовою послідовністю, за
подібністю і за контрастом. На його думку, саме таким чином
виникають зв'язки між поняттями, видобутими і відтвореними
уявою, а в літературній творчості – між образами, що стають
основою для подальшого художнього мислення, для
розростання і нарощення образної системи. У XVIII-XIX ст.
мистецька асоціативність стає предметом вивчення психологів.
Зокрема, німецькі вчені Фехнер, Вундт, Штайнталь вбачали в
асоціаціях підставу для творчої уяви, фантазії та для
естетичного сприйняття і насолоди. Розділ про закони асоціацій
включив до своєї роботи "В секретів поетичної творчості"
І. Франко, де зазначав: "Всяка ідея (*їдеться, скоріше за все, про
образ. – П.Б.*), що постає в нашій душі, може викликати за
собою іншу ідею, подібну чим-небудь до неї, або таку, яку ми

звикли зв'язувати з нею чи то задля місцевої суміжності, чи задля часової близькості або періодичності (...) Ідея блискавки мимовільно викликає в нашій душі ідею грому, ідея фіалки – ідею про фіалковий запах, ідея книжки – згадку про школу, бібліотеку або читальню і т.і. Коли в нашій уяві постане образ пожежі, то мимоволі з тим образом в'яжуться й далші образи: крик, метушня людей, голос дзвонів, гашення вогню".

У цьому разі мовиться про звичайні асоціації, проте смисл художньої творчості полягає у винайденні незвичайних, нових, несподіваних зв'язків між об'єктами художнього мислення. Саме така асоціативність характерна для стану натхнення, коли відбувається швидкоплинне, ніби мимовільне "зчеплення" понять, з яких творяться асоціативні ряди, а з них виникає і зримо постає зовсім інший часопростір, що дивує своєю новизною, смисловою наповненістю та оригінальною конструкцією. У мить духовного піднесення митець звільняється від звичних стереотипів, від протоцганних асоціативних стежок, а вільно торкається суцвіття різноманітних понять, немов бджола, що перелітає з квітки на квітку – і цей політ триває доти, поки денне світло натхнення оповиває її крила. Але асоціативний процес – не хаотичне "ув'язування" всього, що збуджена уява засвітить у просторах свідомості, а своєрідний пошук серед громаддя вражень тієї єдиної доріжки, якою творець пробирається до смислу, що може на початку шляху здаватися не зовсім ясним, не до кінця пізнаним. Тасмниця збуджує інтерес, що підігривається емоційними імпульсами; множаться ряди асоціацій і розростаються, як дерево, котре має багато гілок, ще більше – листя чи хвої, і так постає (на превеликий подив самого митця) його художній витвір, народжений у гарячковому, імлісто-солодкому, потужному і невідворотному пориві до високостей людського духу.

Активізація у відтворенні вражень (уява). Людська пам'ять утримує безліч вражень, почерпнутих із навколишнього світу, але більшість із них "мовчить", ніби зникає назавсім. Що ж тоді стимулює їх відтворення? Характерний приклад: письменники, котрі перейшли у своєму житті піввіковий рубіж, нерідко пишуть твори про власне дитинство ("Зачарована Десна" О.Довженка, "Гуси-лебеді летять", "Щедрий вечір" М.Стельмаха та ін.). Уява легко репродукує події, навіть їх

найдрібніші деталі, незважаючи на те, що сталися вони декілька десятиліть тому. Підставою для натхнення у такому випадку є гостре відчуття "втраченого раю" (хоч насправді дитинство не завжди було райдужним, просто людині властиво ідеалізувати роки, коли їй відкривався світ, а враження дивовижних відкриттів вкарбувалися у пам'ять неперебутніми барвами). Поштовхом в активізації і відтворенні вражень стає певний настрій: переживання ідилічних видів, з яких постають мальовничі пейзажі, дорогі серцю обличчя, інтер'єри, якісь магічно-ключові слова та фрази, автопортрет із дитинства, а понад тим усім – щемливий, ностальгічний, світло-журливий мотив прощання із тим, що вже ніколи-ніколи не повториться, що тільки уявно переповнює хвилюючими почуттями душу дорослої людини... У такому настрої письменник трепетно воскрешає в уяві події та перипетії з дитячих літ, по-новому їх осмислюючи, помічаючи в них іноді те, що залишалось без уваги впродовж тривалого часу. І ця обставина також стимулює натхнення, бо відбувається "повторне відкриття" себе, глибин свого внутрішнього світу.

Уява найпродуктивніша тоді, коли потік відтворених вражень є цілеспрямованим, організованим навколо якоїсь думки, ідеї, безпосередньо пов'язаної із творчим задумом. І поки не ослабне цей потік, поки не вичерпають себе механізми відтворення, доти не згасатиме психологічна напруга творчого польоту.

У цьому процесі надзвичайно важливу роль відіграє пам'ять (а добра, чіпка пам'ять – то помітна прикмета таланту). Уява тримається на пам'яті, і якщо в певну мить ланцюг репродукції вражень переривається, бо якась ланка випала чи безповоротно заіржавіла, тоді уповільнюється, згасає натхненний порив – свідомість "тверезіє", і погляд зупиняється не на об'єктах внутрішнього буття, а на чорно-білих предметах навколишньої реальності.

Першопштовх, з якого розпочинається робота уяви, підняття із надр підсвідомості захованих вражень, може бути спричинений тим же, що і будь-який творчий задум. Власне, часто буває так, що "несподіване одкровення" провокує стан натхнення, коли уява береться одягти "голу думку" (задум) у яскраве вбрання сюжету, образів, словесної творчості.

Віртуозність образотворення (фантазія). Якщо уява в процесі творчого піднесення відтворює враження у формі

асоціативного потоку, то фантазія їх реорганізовує, бо її призначення – пересотворіння світу: із матеріалу, що складається із репродукованої інформації, вона творить новий світ – художній. Моделювати, себто логічно, із розрахунком, холодно створювати нові системи із численними варіантами, може і сучасна електронна машина, як навчила її це робити людина. Але тільки людині притаманна жива, натхненна фантазія, плоди якої бувають непередбачувані і дивовижні, до того ж – оповиті живогворною енергією неповторної, індивідуальної душі.

Фантазувати людина може, і не перебуваючи у стані натхнення. І в цьому вона буде схожою на комп'ютер, який запрограмовано моделює інформаційні схеми. В одухотвореному пориві фантазія митця стає віртуозною, потужною, здатною на несподівані творчі повороти і відкриття. Наприклад, В. Стефаник свідчив, що у стані натхнення він ніби бачить кожне слово, ніби чує його з живих уст, і тільки тоді довкола окремих слів та зворотів починали з'являтися (ось віртуозна робота фантазії!) сцени та ситуації, вимальовуватися образи-персонажі, картини побуту і природи.

Як правило, фантазія включається у роботу тоді, коли вже окреслився задум, тобто автор має перед собою певне завдання, своєрідну настанову – необхідно лише бути готовим до розв'язання творчої проблеми, мати пристрасне бажання це зробити. У процесі натхненного фантазування спрацьовують такі мисленнєві механізми, як аналіз і синтез, зіставлення та порівняння, пошук оптимального рішення, перебирання варіантів, вибір із них переконливішого, актуального, кращого. Цей процес відбувається легко, невимушено, швидко і забезпечує цілісність створюваного художнього явища. Тому-то літературний витвір хоч і можна розцінювати як вигадку, результат фантазії, а проте сприймається він як реальний об'єкт (віртуальна, тобто можлива реальність), бо створює враження правдоподібності.

Мабуть, тільки у стані натхнення фантазія здатна проникнути у такий часопростір, якого реально не існує, але читацька уява піддається такому фантазуванню й охоче йде слідом за ним, передбачаючи нові відчуття та відкриття. І відбувається це тому, що така фантазія, незважаючи на свою сміливість і незвичність, художньо переконлива.

У процесі творчої, натхненної роботи неабияке значення має **інтуїція**. Усім відома історія про яблуко Ньютона, але є й інші приклади, які наочно розкривають роль інтуїції у творчості. Композитор Гайдн, коли у нього виникла мелодія, яка повинна була виразити народження світла у симфонії "Сотворіння світу", вигукнув: "Це не від мене, це від Всевишнього!". Такі відкриття приходять і до письменників, які довго б'ються над вирішенням творчих завдань: у миттєвому спалаху приходять потрібні рядки, прояснюються характери і долі персонажів, розв'язки драм, романів, поем.

Інтуїція – своєрідний момент у процесі пізнання дійсності, який характеризується надзвичайно швидким протіканням асоціативного мислення. Тому вияви інтуїції здаються таємничими, неусвідомленими. Інтуїція – такий вид взаємодії асоціацій, уявлень, коли поза контролем свідомості залишаються проміжні ланки, а усвідомлюються лише результати мислительного процесу – як "відкриття", "осяяння", "дар божий". Непізнаність таких процесів наводить на думку про творчість як неусвідомлений процес. Однак інтуїція – це одна із форм пізнання дійсності, коли важливу роль відіграє підсвідомість, де причаєно дрімають усі наші враження і думки, аби в момент натхнення нагадати про себе, включитися в творчий акт. Інтуїція проявляється тільки в процесі цілеспрямованої, напруженої роботи розуму і душі.

Створюючи образи-персонажі, змальовуючи певну ситуацію, письменник прагне якнайглибше проникнути у психологію характеру, достовірно відтворити обставини, в яких відбуваються події. З цією метою він, подібно актору, вдається до **перевтілення**, тобто живе життям героя твору, перебуває в уявлюваних обставинах. Пишучи твір, автор здатний сміятися і плакати, обурюватися і захоплюватися, страждати і розкошувати над сторінками свого твору. Франко писав: "Поет для dokonання сугестії мусить розворушити цілу свою духову істоту, зворушити своє чуття, напружити свою уяву (...) в своїй душі пережити все те, що хоче вилити в поетичному творі, пережити якнайповніше, найінтенсивніше, щоби пережите могло вилитися в слова, якнайбільше відповідні дійсному переживанню..."

Натхнення приходить у процесі напруженої внутрішньої роботи, приходить несподівано навіть для самого письменника.

Гете так образно висловився про це: "Ми тільки складаємо поліна для багаття і пильнуємо, щоб вони були сухими, а коли надійде урочий час, багаття спалахне саме – на наше превелике здивування". Ці "несподіванки душі", – зазначав польський літературознавець Ян Парандовський, – неоднакові за силою і тривалістю: від коротких спалахів, що освітлюють на мить лише одну думку або частину образу, і до великих відкриттів. В останньому випадку виступає на поверхню значна частина підсвідомого, і це стає потрясінням величезної сили, на зразок тектонічних катастроф, коли із глибин океану з'являються острови і стають новою вітчизною рослин, тварин і людей".

У біографії українських письменників є цікаві факти, які розкривають психологічні риси натхнення. Наприклад, Григорій Сковорода переживав творче піднесення, коли усамітнено обмірковував свої твори десь на пасіці серед лісу, під віковим дубом коло мальовничої річки. Тиша і спокій давали йому те, що він називав "веселієм серця", тобто душевний комфорт, який був основою для натхненної праці.

Натхнення приходило до Панаса Мирного періодично і мало стійкий характер протягом певного часу. Ось як він про це згадує: "Дні і ночі я просиджував за столом у своїй хаті з пером у руках і, не розгинаючи спини, робив. Такі часи іноді надходять до мене, наче лихорадка нападає, і я роблю, роблю, день і ніч сиджу, думаю, куди йду; ляжу спати – перебираю що до чого... Тоді для мене увесь мир пустиня і життя моє тільки в моїй хаті. Думки, як ті голуби, літають по хаті і весело співають мені, і люблю мені розмовляти з ними".

І.Карпенка-Карого натхнення відвідувало здебільшого по ночах – і тоді драматург не помічав навколо себе нічого. Так одного разу працюючи, він мало не спалив хату: зосередившись над рукописом, він час від часу кидав позад себе викурені цигарки, що падали на купу стружок коло печі. Письменник спам'ятався тільки тоді, коли дим наповнив усю кімнату.

В.Стефаник творив у час особливого душевного неспокою, у меланхолійному настрої чи у стані депресії. Як згадують сучасники письменника, тоді його краще було не зачіпати. Купивши гарного палеру, він сідав за письмовий стіл, і сам вигляд чистих аркушів збуджував у ньому творчий азарт.

Очевидно, кожен із письменників міг би пригадати той незвичайний, солодкий творчий шал натхнення, коли йому

добре і продуктивно працювалося, внаслідок чого поставали твори, котрі і згодом видавалися найвдалішими, найдорожчими на літературному шляху. І в цьому немає нічого дивного та незрозумілого: те, що створене у мить найвищого злету думки, емоцій, почуттів, залишає яскравий слід не лише у творчій біографії письменника, а й у художньому досвіді читачів.

Література:

1. *Літературознавчий словник-довідник*. – К., 2007.
2. *Макаров А. П'ять етюдів: Нариси з психології творчості*. – К., 1990.
3. *Парандовський Ян. Алхімія слова*. – К., 1991.
4. *Франко Іван. Із секретів поетичної творчості*. – К., 1967.
5. *Фролова К. Цікаве літературознавство*. – К., 1991.
6. *Українка Лєся. Вибрані твори*. – К., 1974.
7. *Шевчук В.О. Із вершин та низин*. – К., 1990.
8. *Бердяєв Н. Смысл творчества*. – Харьков, 2002.
9. *Антологія світової літературно-критичної думки / За ред. М.Зубрицької*. – Львів, 2002.
10. *Зеньковський В.В. Единство личности и проблема перевоплощения // Человек*. – 1993. – № 4. – С. 78 – 89.

РОБОТА ПИСЬМЕННИКА НАД ТВОРОМ (TECHNE)

Давньогрецький філософ Платон вважав, що мистецтво у буквальному його тлумаченні – це ремесло, але доведене до максимальної точності і досконалості. Його наступник Аристотель також застосовував до мистецтва поняття *techne* (з грецьк.: *майстерність, штукарство*), наголошуючи на діяльності митця. Творчу практику мудрець відносить до процесу становлення, а в художньому творі підкреслює його "виробленість", "сконструйованість". Давньоримський поет Гораций був переконаний, що письменник повинен зважати на власні можливості ("хто пише, – беріться за те, що було б вам по силі"), а взявшись, методично доводити задум до свого завершення: "Хто відповідний предмет підібрав, то вже неодмінно знайде потрібні слова й укладе їх у світлім порядку (,,) Слово за словом низати належить і чуйно, й уважно". Французький теоретик класицизму Н.Буало радить поетам: "Одною ниткою умійте все зв'язати. Поради іншої тут авторам нема: в природи вчітеся, питайтеся в ума". Та й самобутній український поет Б.-І. Антонич акцентує на конструктивній функції митця: "Митець буде, а саме: з вражінь – уявлення, з уявлень – зміст. Цей сирий матеріал треба впорядкувати, виправити, вибрати з нього те, що важне й суттєве, а, навпаки, відкинути те, що неважне і несутнє. З вибраних уявлень треба зложити суцільну цілість. Одним словом, митець мусить скомпонувати твір".

Якими б гарними, привабливими, актуальними не були творчі ідеї письменника, а проте вони ніколи не стануть надбанням читачької уваги, якщо автор відповідно не оформить ту ідею, не візьметься за **роботу**, яка і дасть творові крила для польоту. Маємо на думці передусім процес написання твору, коли творчий задум матеріалізується в конкретні образи, сюжети, стає словом на письмі, набуває зримих обрисів, постає у формі вірша, новели, повісті, п'єси чи роману.

Слово "ремесло", звичайно, не дуже пасує до означення завершального етапу постання літературного твору, хоч і тепер кажуть: "Професійний письменник". Художню творчість навряд чи можна назвати професією, тим більше бути її шляхом навчання. Це правда, що вивчитись на поета, прозаїка чи драматурга неможливо, але навчитися віршувати, писати твори

згідно з жанровими правилами та формами – можна. У давніх українських школах ХУІ-ХVІІІ ст. викладався курс поезики, і тодішні студенти обов'язково мали засвоїти теорію і виробити практичні навички літературного ремесла. Звісно, далеко не всі вони ставали письменниками, зате вміло володіли усним та писемним словом, що вважалося прикметою культурної, освіченої, інтелігентної людини.

Години творчості, безпосередньо пов'язані зі створенням художнього тексту, залишають у письменників неоднозначні відчуття і враження: від творчої ейфорії – до стану спустошеності і пригніченості. Ось враження Флобера від роботи над "Мадам Боварі": "Минулої середі мені довелося піднятися з-за письмового столу й пошукати носовичок: по обличчю текли сльози. Я був такий розчулений, відчув таку насолоду, поки писав, мене зворушувала і моя думка, і фраза, якою ця думка була висловлена, і самий факт, що я знайшов для думки настільки шасливу словесну форму". Так змальовує процес творчості Улас Самчук у романі "Волинь": "Володько знайшов шматок паперу і почав писати. По короткому часі паперу стало мало. Знайшов ще шматок, але й цього не вистачило. Почав шукати ще й ще і писав, писав, писав. Почав з поспіхом великими, нерівними літерами, руки тремтіли, кров грала й припливала до щік, горіли очі... День тікав, але він не бачив дня. Сонце заходило і гасло, стелилась пільма, а Володько сидів схилений, нервовий, розгорілий (...) Мати бачила його палаючі уста і його хворобливо блискучі очі". Після завершення роботи над "Лісовою піснею" Леся Українка у листі до матері зізнавалася: "Після неї я була хвора і досить довго "приходила до пам'яті". А український поет ХVІІ ст. Іван Величковський висловився про творчу роботу так: "Три персти пишуть, а все болить тіло".

Незважаючи на суперечливість та широкий діапазон емоцій у процесі написання твору, письменник одержує від такої роботи незвичайні, небуденні переживання, в результаті яких з'являються слова, речення, абзаци, сторінки. "Це радість підкорювачів гірських вершин, – пише Ян Парандовський, – де насолода від напружених м'язів дорівнює насолоді здобуття вершини".

У творчості важливе значення має **мотивація**. Ні творчі нахили, ні несподівані осяяння не перетворюються у художній

результат без рушіїв, котрі спонукають до літературного звершення. Розрізняють зовнішню і внутрішню мотивацію. До зовнішньої належать чинники, пов'язані з матеріальною винагородою за творчу працю, з очікуваною популярністю, славою (громадське визнання), з кар'єрою (публічне самоствердження). Подейкують, що Хемінгуей взявся за написання "Старого і моря", відзначеного потім Нобелівською премією, з причин прозаїчних – фінансова скрута. А Франко почав реалізовувати свій задум повісті "Борислав сміється" у зв'язку з появою журналу "Світ" (1881 р.), де йому запропонували друкуватися за гонорар; твір публікувався невеликими частинами (в міру створення автором тексту), але так і не був завершений, оскільки журнал на № 20-21 (1882 р.) припинив своє існування.

Значно складнішими є внутрішні мотивації, бо мають психологічний підтекст, виникаючи то спонтанно, то цілеспрямовано, але завжди передбачаючи саме "чистий" творчий інтерес та емоційне переживання. Наприклад, Петрарка не належав до бідняків і не був обділений громадською увагою, а проте напружено працював над новими творами: "Нерідко я навіть прокидаюсь уночі, – свідчив він сам, – котемки намацую перо біля мого узголов'я і – поки не зникла думка – записую, а назавтра ледве можу розібрати заноговане в темряві". Граф Лев Толстой також не ставив за мету матеріальне збагачення і публічне визнання, щоранку сідаючи за письмовий стіл і вибагливо працюючи над текстом своїх великих за обсягом романів, які, між іншим, по декілька разів переписував, намагаючись досягти належної епічної вишуканості. Жодна зовнішня спонукка не змушувала їх таким чином працювати – вони добровільно бралися за нелегкий труд, одержуючи від цього гостре відчуття бути творцем нової реальності, що поставала з їхньої волі і їхніх переживань. Така праця зрідні одержимості, подвижництву, за якими не стоїть жоден меркантильний інтерес чи корисливість. І чим вищим є творче завдання митця, тим більше воно вимагає емоційних затрат і навіть суто фізичного здоров'я.

Над своїм твором письменники працюють по-різному. На думку Яна Парандовського, "методів роботи стільки, скільки є на світі письменників, і важко знайти двох, що працюють зовсім однаково, хіба що безнадійних нездар; єдине, що має значення,

– це сама робота, творче зусилля, про що читач, беручи в руки готову книжку, як правило, й не думає”.

Наприклад, Франко ніколи не сідав до писання, якщо думка не визріла. Ідучи вулицею чи ходячи по кімнаті, він висвистував собі наперед всілякі мелодії, щоб знайти відповідну ритмічну та строфічну форму. Знайшовши, вкладав у неї слова, мугикаючи так довго, поки не одержував цілої строфи і поки не починала вона, як казав сам поет, співати. Марко Кропивницький писав у будь-яких умовах. Іноді, сидячи в колі близьких людей і розмовляючи з ними, він раптом схоплювався і виходив у свою кімнату. Проходила година, друга, гості починали розходитися. І тут з'являвся нарешті господар із зошитом у руках – то були нові фрагменти з його чергової п'єси. Коли у Стефаника визрівав задум новели, він замовляв півтисячі аркушів найкращого паперу і сідав за роботу. Писав величезними літерами. Написане не правив, а відкидав і писав наново на чистому листку. Щоб написати одну сторінку, письменникові часто не вистачало на "чорнову" роботу і кількох десятків аркушів. Творчий процес у Марка Черемшини мав відбуватися в особливій обстановці: в кімнаті мало бути багато зелени, одягавсь у темне вбрання, провітрював кімнату живицею (аби нагадувало гірське повітря).

Химерами у письменницькій роботі відзначалися й зарубіжні літератори. Віктор Гюго завжди працював стоячи, користуючись попінтром. Жан-Поль Сартр і Сімона де Бовуар надавали перевагу столику у кав'ярні. Марсель Пруст любляв працювати лежачи. Франсуаза Саган писала у ліжку, до того ж тільки у шкільних зошитах і тільки опівночі, бо вдень Париж видавався їй занадто гамірним. Оноре де Бальзак не терпів сонячного світла, тому вдень зачиняв вікна і запалював свічки. За роботою він із задоволенням пив багато кави. На відміну від Артюра Рембо – цей поет писав вірші, п'ючи горілку. Жорж Санд зізналася: "Якщо не палю цигарок протягом трьох годин – тупію і зовсім не можу писати". Габріель Маркес не міг писати без свіжої троянди.

У процесі творчої роботи, коли необхідна увага, свіжість думки, пам'яті, все видається корисним, що може їх активізувати. Наприклад, Шіллер, працюючи, тримав ноги у холодній воді. Марсель Пруст нюхав міцні духи, а Якобсен – гіацинти. Ібсен, котрий під час роботи не цурався чарки, рвав

непотрібні папери та газети. Жан-Жак Руссо змушував інтенсивніше працювати свою думку, виставивши на сонце непокриту голову. Мільтон диктував свої твори, лежачи на низькому диванчику й опустивши голову майже до підлоги. Всі ці прийоми, що збоку видаються дивацтвом, підказувала письменникам власна інтуїція.

Проте навмисна і настирлива стимуляція творчої діяльності, шлучне прагнення досягти стану натхнення будь-якими доступними для письменника засобами (алкоголь, кава, чай, куриво, наркотики) не є надійною передумовою успішної роботи над художнім твором. Навпаки, як доводять приклади з історії світового письменства, такий підхід до літературної праці може призвести до погіршення здоров'я, алкогольної та наркотичної залежності, нервових зривів, депресивного стану, творчих криз, заниження чи завищення самооцінки.

Куди надійнішою, а відтак і продуктивнішою є організація творчої роботи. Звичайно, не йдеться про чиновницький розпорядок, про відсиджування годин за письмовим столом, а про усвідомлене розуміння власних психологічних, фізіологічних особливостей, тих чи інших схильностей, що розвинулися у звичку. Зокрема, є "жайворонки", котрі прокидаються на світанку, і для них саме ранкові години є найсприятливішими для творчості. Валерій Шевчук, котрий плідно працює в літературі та літературознавстві, в одному з інтерв'ю зауважував, що найрезультативніший період у його літературній роботі – перша половина дня, а другу він відкладає на "нетворчі" клопоти. "Сови" продуктивно працюють увечері і вночі. До таких належала Леся Українка, яка вважала, що ніч – "це час польоту поетичної фантазії, час творчості", тому намагалася не марнувати його на сон. А в листі до А.Кримського вона писала: "Можу працювати переважно в хмарний час, а в сонячний роблюся здебільшого нездатною до виявлення себе у слові".

Оці "знання про себе" допомагають не тільки зрозуміти, чому не пишеться тоді, коли, здавалося б. для цього є всі умови, а й організувати свою роботу таким чином, щоб вона співпала з власними біоритмами. Кажуть, бельгійський драматург Метерлінк незмінно відсиджував за письмовим столом свої три ранкові години, але не завжди спробував хоч би на один рядок, а тільки курив люльку. Очевидно, запланований

"робочий час" не зовсім відповідав періодові творчої активізації. Просто він був дисциплінований і не любив змінювати звичок. Та без сумніву, організованість, самодисципліна, порядок мають велике значення у творчій роботі, про що свідчать біографії Лопе де Вега, Гете, Гюго, Крашевського, Франка, Флобера, Толстого, Стельмаха. Успішному результату сприяють методичність і систематичність літературної праці, оскільки за такої умови виникає стійка творча мотивація, "внутрішня атмосфера"; постійно працюючи, письменник завжди буде ближчий до натхненних хвилин творення.

Буває, що письменнику варто підібрати вдалий заголовок або покласти на папір першу фразу – і робота піде, перетворюючись на азартну гру чи святкове дійство. Трапляються у творчості і щасливі випадки, коли навіть у несприятливих умовах з'являється чудовий твір. Так було з Гоголем, коли він працював над "Мертвими душами": бажання писати прийшло до нього під час однієї подорожі, коли він зайшов перепочити у трактир. "Я звелів, – згадував письменник потім, – дати столик, всівся в кутку, дістав портфель і під грім котимих куль і при неймовірному гаморі, біганині прислуги, в диму, в задушливій атмосфері, забувся дивним сном і написав цілу главу, не сходячи з місця. Я вважаю ці рядки одними з найнатхненніших".

Процес створення художнього тексту – це оприявлення напруженої, часом досить тривалої роботи письменницької уяви, фантазії, думки. Наче з ранкового туману, з'являються обриси, конструкції, деталі дивовижної споруди, назва якій – літературний твір. Втоmlений, але прояснений і схвильований творець підходить, як господар, до різьблених дверей і відчиняє їх – він запрошує зайти до цієї оселі, де буде всім приємно і радісно гостювати і вести мудрі бесіди...

Література:

1. Аристотель. *Поэтика. Риторика.* – Спб., 2007.
2. Вересаев В. *Гоголь в жизни.* – Харьков, 1990.
3. *Вступ до літературознавства: Хрестоматія.* – К., 1995.
4. Лук А.Н. *Мышление и творчество.* – М., 1976.
5. Макаров А. *Пять этюдов: Підсвідомість і мистецтво.* – К., 1990.
6. Мороз М.О. *Літопис життя і творчості Лесі Українки.*

– К., 1992.

7. Парандовський Ян. Алхімія слова. – К., 1991.
8. Франко І. Борислав сміється// *Вибрані твори: У 3 т. – Т.3.* – К., 1973.
9. Фролова К.П. *Цікаве літературознавство.* – К., 1991.
10. Шевчук Валерій. *Із вершин та низин.* – К., 1990.

ІНДИВІДУАЛЬНИЙ СТИЛЬ ПИСЬМЕННИКА

"Садок вишневий коло хати" міг написати тільки Шевченко, "Intemzzo" – тільки Коцюбинський, а "Я – син Країни Рад" – хто завгодно, бо у двох перших творах яскраво виявила себе творча індивідуальність, тобто письменник у процесі творення тексту був сам собою, а в останньому прикладі – поет вимушено і вимучено одяг маску "радянської людини" та став і в творчості таким же офіційно-безликим, як і багато інших масок.

"Бути самим собою" – ось формула індивідуальності. Природа відпочатково закладає в людині своєрідну програму розвитку, екзистенцію (від лат. *existio* – існую), що визначає внутрішнє буття людини, формує її "Я", внаслідок чого і реалізується установка на неповторність особистості. Кожна людина, як вважав Григорій Сковорода, має від природи певні нахили, і завдання полягає в тому, щоб їх розпізнати, розвинути і відповідно розкрити у практичній діяльності. Це стосується і творчих нахилів. Проте "іскри божої" буває недостатньо для творчої самореалізації, тому багато що тут вирішує становлення, розвиток індивідуальності, тобто постійна, систематична, напружена робота душі та розуму.

Письменник – також неповторна індивідуальність, що виявляє себе у кінцевому результаті творчого процесу – у художніх творах. Розпізнати індивідуальність миття слова дозволяє його *творчий стиль* (за умови, якщо це не графоман чи епігон). Тільки яскрава індивідуальність, характерна особистість здатна створити і неповторний стиль (характер – це стиль, як говорили в давнину). "Нехай особа автора, – розмірковував І. Франко, – його світогляд, його спосіб відчуження зовнішнього і внутрішнього світу і його стиль виявляються в його творі якнайповніше, нехай твір має в собі якнайбільше живої крові і його нервів. Тільки тоді се буде твір живий і сучасний, справжній документ найтайніших зворушень і почувань сучасного чоловіка".

Отже, можемо говорити про взаємопов'язаність понять "творча індивідуальність" та "індивідуальний стиль". Творчій індивідуальності властиві **цілісність** – поєднання передусім психічної природи (імпульси, чуттєвість, швидкість реакції, потяги, афекти, воля) з духовною організацією (інтелект,

культура емоцій, мораль, етика – власне, *людяність*); **неповторність**, тобто наявність таких рис творчого самовияву, котрі є продовженням, розгортанням природних можливостей особистості в такому напрямку, в якому не розвивається жодна інша особистість; **самостійність** – здатність бути собою, мати волю у досягненні творчого задуму, рішучість у намаганні "скинути із себе все те, що для митця невластиве" (Гете), внутрішня незалежність і свобода вибору, почуття гідності; **активність** – здатність протистояти несприятливим обставинам, володіти творчою ініціативою, відстоювати свої творчі, світоглядні та морально-етичні ідеї (сила характеру).

Творча індивідуальність постає у неповторному здійсненні власного буття, а проте вона не є ізольованою від світу, зокрема від соціуму, що накладає певні відбитки на способи її самовияву, впливає на формування у митця соціальної ролі ("пророк", "речник", "виразник дум і прагнень", "захисник знедолених" тощо), а то і маски. Маска – це не просто вдавання із себе "когось", навмисна театральність, імітація або прагнення будь-що виділитися, досягти "неповторності" за рахунок епатажної поведінки, штучних новацій у творчості, потурання літературній моді. Ще в античні часи поняття "маска" застосовували до індивідуального образу людини, який нею свідомо створювався у певному соціальному колі буття і мав алегоричний зміст. За тією маскою вгадувалася індивідуальна гра, "одягання маски" сприймалося як застосування у конкретній ситуації індивідуального стилю самовираження, продиктованого стосунками особистості із соціальним середовищем.

У зв'язку з цим актуальною видається проблема **свободи творчості**. Якщо розглядати її в українському контексті, то найчастіше ця проблема осмислювалася у площині політичної свободи, проте не завадило б глянути на неї з позицій загальнофілософських, морально-етичних. Народження людини – це народження від світу та у світі. Світ же існував до неї, він уже був впорядкований, хоч і не повністю. Людина відпочатково задіяна світом, але вона має безліч можливостей щось у ньому змінити. Нам здається, що ми обираємо світ, проте світ обирає нас: "Ми ніколи не можемо в самому собі знайти таке місце, в яке не проникало б буття", – писав видатний французький мислитель XX віку Моріс Мерло-Понті. Отже,

людина має безліч можливостей вплинути на буття, але не водночас, а вибірково, бо існує залежний (детермінований) зв'язок між "хочу" і "можу". Тож свобода – це *проблема вибору*, а вибір залежить не тільки від можливостей, а й від індивідуальної спроможності. Той же Мерло-Понті вважає, що "справжній вибір – це вибір, який відповідає нашому характеру та способу бути у світі", тобто йдеться про співпадання наших бажань з нашими можливостями; та ще доплюсуємо сюди "сродність", обґрунтовану Г.Сковородою, оскільки вона помітно визначає індивідуальний характер можливостей.

Таким чином, свобода творчості у літературі – це не тільки бажання писати про все, що заманеться, можливість вільно висловлюватися. Головне полягає в тому, чи внутрішньо здатний, спроможний письменник вільно висловлюватися. Самого бажання писати про щось – мало, треба ще й могли написати. Йдеться не стільки про "свободу для-себе", а про "свободу в-собі" (Гегель), тобто про змогу виразити себе як індивідуальність, про здатність оволодіти основним інструментом літератури – Словом. Можливо, це важливіше і за політичну свободу, бо з письменників, як свідчить історія, нікудишні політики, а серед політиків ніколи не було добротних письменників.

Наукова інтерпретація індивідуального стилю багато в чому залежить від розуміння власне стилю, визначень і тлумачень якого нині є чимало. Не вдаючись до аналізу різноманітних трактовок стилю, виділимо основне: *стиль* – це формотворча система, принцип організації художнього світу. Структура стилю охоплює *тропіку* (художні прийоми), *риторику* (стилістика, мистецтво викладу), *мову* (лексика в прямому і переносному значенні, полісемія, фоніка).

Відтак індивідуальний стиль – це, з одного боку, намагання знайти спосіб вираження *свого* бачення і розуміння світу, а з іншого – по-особливому, *по-своєму* організувати художній матеріал, зіграти полотно з неповторним візерунком, аби привернути увагу читача, захопити його і прилучити до *свого* тексту.

Відзначимо складові чинники індивідуального стилю письменника.

1. Світовідчуття, світогляд, світорозуміння. По-перше, на неповторність стилю митця впливає психіко-біографічне

становлення особистості. Відомо, що кожна людина має свою історію, що розпочинається з перших вражень у дитячому віці і розвивається протягом усього життя, складаючи творчу біографію. У дитинстві, зазвичай, виявляються творчі нахили; якщо в юності вони співпадають із мріями, сподіваннями, захопленнями, то переростають у перші спроби творчо виразити і ствердити себе – так виявляється творче покликання, котре має суттєвий вплив на подальше формування індивідуального стилю. Розквіт творчості припадає на зрілий вік людини. Філософ П.Флоренський називає це "акме": "Акме приходить приблизно у сорокарічному віці і виражає найбільшу повноту сил, тілесних і душевних, якої може досягти людина, найбільшу гармонію особистості, найбільш пишне і цілісне розкриття її можливостей". На схилі віку творча активність спадє, проте і надалі творчість живиться набутим досвідом, викристалізовується й літературний стиль, сягаючи довершеності та універсальності.

По-друге, залежно від того, як письменник сприймає, розуміє і тлумачить світ, а також під впливом конкретних життєвих обставин формується тематична зорієнтованість його творів. Наприклад, поезія Шевченка тематично закорінена в історичну долю України в колоніальному просторі; Леся Українка у своїй ліриці щораз виходить на тему ненормальності людського духу; М.Стельмах добре почувається у селянській тематиці, а О.Гончар у більшості своїх творів розробляє глобальну тему ХХ ст. – людина і зброя. Все це є помітною прикметою їхнього стилю.

По-третє, неабияке значення у становленні індивідуального стилю має тип сприймання дійсності. Багато що тут залежить від чуттєвої природи миття, оскільки "погляд на світ", "відчуття світу" – це ті імпульси, котрі впливають на ставлення особистості до світу. Навіть якийсь один об'єкт може викликати в людей неоднакове сприйняття: той, хто дивиться в калюжу і бачить у ній зорі, – романтик, а той, хто бачить у ній бруд, – реаліст. Той же, у кого виникає бажання засипати цю калюжу, аби туди випадково не втрапила маленька дитина чи ветха бабуся, – очевидно, має сентиментальний характер. Від типу сприйняття дійсності залежить стиль відтворення сприйнятих об'єктів, що й стає принципом організації художнього матеріалу.

А ось від характеру осмислення дійсності залежить оціночний аспект творчості, зумовлений світоглядною позицією письменника. Він, як і кожна людина, має свою систему цінностей, що служить своєрідним критерієм в осмисленні конкретних ситуацій, людських вчинків, суспільних процесів, внаслідок чого складається проблематика його творчості, яка у цьому сенсі відображає індивідуальні зацікавлення, поривання, прагнення. У ставленні до громадського буття виявляється творчий темперамент митця, уміння гостро і майстерно поставити актуальні питання, адресовані суспільству, окремим категоріям людей. Творчий темперамент – досить характерна індивідуальна прикмета письменника, яка певним чином впливає на динаміку його стилю загалом і визначає стосунки з читачем.

2. Зображення. Життєвий досвід, психофізичні реакції, світоглядна позиція – то хоч індивідуальний, а проте лише матеріал для творчості. Стиль письменника реалізується й остаточно збувається у манері зображення. Це поняття включає ряд характеристик.

Метод зображення прямо залежить від типу сприйняття письменником дійсності: наприклад, романтичні натури тяжіють до прийомів, притаманних романтизму; раціонально-аналітичні – до реалістичного методу, інтроверти (зосереджені на внутрішньому світі) прагнуть реалізувати себе в імпресіоністичній чи психоаналітичній творчості, екстраверти (повернуті до зовнішнього світу) схильні до описовості, обсервації (від лат. *observo* – спостерігаю) дійсності тощо. Звичайно, на індивідуальному стилі письменника позначається його особиста психологічна природа (тобто має значення, хто він – холерик, сангвінік, меланхолік чи флегматик), але свою корекцію у стиль вносять стильові тенденції певного часу. Скажімо, стиль Котляревського формувався під впливом бурлескно-трагедійних, романтичних тенденцій, а в стилі Квітки-Основ'яненка знайшли своє місце як бурлескні, так і сентиментально-реалістичні елементи. Стиль Шевченка зазнав еволюції: від романтичних уподобань – до реалістичного письма, а Коцюбинський від описово-реалістичної манери перейшов до імпресіоністичної. Інакше кажучи, індивідуальний стиль може розвиватися у річищі стилю епохи, при цьому додаючи до її колориту неповторні барви.

Трактування теми. "Що було, воно й буде, і що робилося, буде робитись воно, – і немає нічого нового під сонцем!" – мовлено у Книзі Еклезіастовій (Старий Заповіт). Стосовно літератури також можна сказати, що тематично вона досить консервативна, як і все мистецтво, адже, здається, про все писалось, й основна проблема полягає не в тому, про що писати, а в тому – **як** це зробити. Отож творче завдання дуже часто зводиться до винаходу способу розповіді на тему, що здавна постала як предмет зображення. Хіба, наприклад, про кохання чи про стосунки батьків і дітей не написано сотні і сотні творів? Але митець знову і знову повертається до цих тем, і якщо йому вдається по-своєму висвітлити їх, він досягне оригінальності, зумівши надати їм індивідуального звучання. Трактування теми залежить і від життєвого та творчого досвіду, і від світоглядних позицій, і від сповідування тих чи інших моральних цінностей.

Використання жанрових форм. Ще з античних часів теоретики і практики літератури переймалися родово-жанровими кваліфікаційними характеристиками, намагаючись "розкласти по полицках" різноманітні форми художньої творчості, але проходив час – і дбайливо вибудована жанрова система починала розхитуватися, з неї випадали якісь деталі, а натомість з'являлися інші. І то було нормальне явище в літературі, адже живий процес неможливо увігнати в "прокрустове ложе", здавалося б. канонізованих жанрових форм і творити строго за наперед визначеними правилами. Причиною такої жанрової нестабільності якраз і є прагнення письменників до індивідуального використання колись уже сформованих, теоретично обґрунтованих жанрів. Загалом кажучи, намагання бути неповторним, оригінальним входить у суперечність із каноном, нормою, бо тут має місце парадоксальна ситуація: аби створити щось художньо нове, необхідно порушити певні правила, відійти від норми, не дотриматися в усьому канону. І все ж письменник діє в жанровому полі, тобто він поважно ставиться до вимог жанру, але при цьому прагне зберегти свою авторську індивідуальність. Той, кому вдається внести суттєві "поправки" до жанру, розширює і видозмінює його, таким чином вносячи у літературу нові правила, розкриваючи нові можливості художнього зображення.

Правда, індивідуальний почерк письменника можна пізнати і по тому, до яких жанрових форм він найчастіше

вдається, яким чином їх використовує у власній творчості. Наприклад, у своїй ранній поезії Шевченко покладався на популярні в його часи фольклорні жанри – балади, думи, надаючи їм індивідуальних літературних рис; у подальшій творчості він звертався як до класичних норм поеми (сюжетність, ліризм, оповідна манера, віршова форма), так і до новотворів, які лише умовно можна назвати поемами ("Кавказ", "І мертвим, і живим..."), бо в них відсутні деякі нормативні компоненти, зате підсилені сатиричний пафос, медитативність, психологічно-емоційна енергетика. У цьому випадку Шевченко вийшов за межі жанру у силу своєї творчої індивідуальності урів нову художню форму.

Буває, що якийсь літературне ім'я може асоціюватися з певними жанрами: Гомер – з епічною поемою, Аристофан – з комедією, Шекспір – з драмою, Петрарка – з сонетом, Стефанік – з новелою, Олесь Гончар – з романом, Остап Вишня – з усмішкою (гуморескою), О.Довженко – з кіноповістю та ін. Це також є індивідуальною прикметою творчості письменника, оскільки вибір жанру залежить здебільшого від особистих уподобань автора, від його часом інтуїтивного потягу до тієї художньої форми, у якій він може найповніше і найяскравіше реалізувати свій творчий потенціал.

Індивідуальний стиль письменника упізнається і за *формально-змістовими чинниками* його творів. До формальних чинників відносять передусім композиційні прийоми: якщо це ліричний твір, то йдеться про систему художніх образів, їх взаємозв'язок, порядок (образний лад), наявність доміанти, навколо якої об'єднуються інші образи; якщо ж мова про твір епічний чи драматичний, то увагу привертають фабула, сюжет, його складові частини, позасюжетні елементи (пейзаж, портрет, відступ, ремарка, вставний епізод тощо). Звичайно, сюжет роману чи п'єси може мати всі класичні елементи (експозиція, зав'язка, розвиток дії, кульмінація, розв'язка), проте авторську індивідуальність видно з того, як їх розміщено у творі, до яких способів побудови сюжету вдається письменник. Наприклад, Панас Мирний у романі "Хіба ревуть воли, як ясла повні?" розділ "Польова царівна", ліричний та інтригуючий за своїм характером, виніс на початок, після чого заглибився не лише у витoki біографії головного героя, а й заглянув в історичне минуле села Пісок, що свідчить про розлогість і

багатоплановість романного мислення прозаїка. Часові та просторові зміщення у "Слові про Ігорів похід" виказують таку індивідуальну рису невідомого автора, як історизм в осмисленні конкретної ситуації і вільне володіння хронотопом зображення, не обмеженого ні громадською упередженістю, ні літературними забобонами. А Стефаник у новелі "Новина" виносить розв'язку твору на початок, щоб надати творові зовнішніх прикмет кримінальної хроніки, та водночас підштовхнути читача до заглиблення у подальший текст, який і розкриває психологічні виміри сільської трагедії.

Схильність до гостросюжетності та динамізму розповіді спонукає письменника до прийому замовчування у розгортанні сюжету (суть зображених подій розкривається, зазвичай, у фіналі твору, як це часто роблять у детективах) або до насиченості перипетіями, як це можемо побачити, наприклад, у новелах В.Підмогильного, прозі О.Слісаренка, в історичних романах В.Малика. Монтаж епізодів письменники можуть застосовувати у тих творах, де хочуть зобразити мозаїку певного часу, про що свідчать, зокрема, романи у повелах Ю.Яноушського "Вершники" та О.Гончара "Тронка", у яких виявляється ще й спільна риса обох прозаїків – романтизація зображуваних подій.

До змістових чинників індивідуального стилю можемо віднести теми, мотиви, пафос одного чи ряду творів письменника, які засвідчують його особисті інтереси, пристрасті, обізнаність з тими чи іншими сторонами буття, заангажованість, тобто упереджене, зацікавлене, чимось спровоковане ставлення до подій, осіб, проблем.

Художні прийоми в літературі (*троніка*) не існують самі по собі, а реалізуються в індивідуальній творчості. Наведемо декілька коротких уривків з прози українських письменників.

1. "От стеляться розложисті, як скатерть, зелені левади. Густа, як руно, трава й дрібненька, тонісінька осока доходять до самої води" (І.Нечуй-Левицький, "Микола Джеря").

2. "На небі сонце – серед нив я. Більше нікого. Йду. Гладку рукою соболіну шерсть ячменів, шовк колосистої хвилі. Вітер набива мені вуха шматками згуків, покошланим шумом" (М.Коцюбинський, "Intermezzo").

3. "Самотні тополі і груші, накупані місячним сяйвом, зворушливо іскрились, голубіли, туманились і мали ту прекрасну жіночу задуму, що солодко й тривожно манить у

далечінь людину, стирає грань між нею і природою" (М.Стельмах, "Правда і кривда").

У першому уривку домінують епітети і порівняння, що відповідає характеру зображення: описовість, обсервація простору, фіксування форм, барв, у чому вбачається прагнення досягти реалістичної достовірності, натурального вигляду, правдоподібності, і якраз така картина сама по собі має вплинути на уяву читача та й викликати в його душі естетичні переживання. Власне, такою є індивідуальна манера І.Нечуя-Левицького у багатьох творах, до того ж і в своїй статті "Сьогочасне літературне прямування" він доводив, що літературне зображення – це як віддзеркалення берега на річковій поверхні.

Другий уривок привертає увагу тим, що тональність пейзажу зумовлюється станом душі ліричного героя, котрий "пропускає" зовнішній світ крізь себе; тут письменник добирає виразні метафори, імпресивні епітети, персоніфіковані образи. У цьому – індивідуальний почерк М.Коцюбинського, для котрого пейзаж не був орнаментальною прикрасою у творі, як у І.Нечуя-Левицького, а психологічним виразником думки, почуття, переживання.

У прозі М.Стельмаха пейзаж моделюється за допомогою прийомів, які ми бачимо у двох попередніх письменників: у третьому уривку є епітети й метафори, описовість і психологічний підтекст, орнаментальність та імпресія. М.Стельмах не відцурався старих добрих традицій, але він у своє індивідуальне письмо лагідність і філософську задуму, надав дієсловам характерної барви ("іскрилися, голубіли, туманились"), а всій картині в цілому – колоритної наповненості, цілості, неповторного ("стельмахівського") звучання.

Всі три уривки, окрім того, мають свою особливу *стилістику* (недаремно це поняття близьке до терміну "стиль"). Інформативно-описові ряди у Нечуя-Левицького, експресивно-динамічні речення у Коцюбинського, розлога, ускладнена вставними конструкціями, підрядними реченнями фраза у Стельмаха – то досить помітні прикмети їхнього індивідуального стилю.

Отже, і "мікро-аналіз" невеликих літературних уривків може виявити індивідуальне застосування художніх прийомів,

переконати, що одними і тими ж інструментами кожен талановитий письменник здатний створити такі образи, які нестинуть у собі його особистісний дух і характер.

Ще один показник творчої індивідуальності – *самобутність мови* його творів. У цьому разі точніше було б сказати – *авторське мовлення*, оскільки йдеться про реалізацію мови у конкретному творі. На лексичному рівні можна говорити про багатство і різноманітність словникового запасу письменника, про використання ним більшою чи меншою мірою лінгвістичних пластів (рідномовна і запозичена лексика, слова з абстрактним, предметним, нейтральним значенням, архаїзми, вульгаризми, аргі та ін.). Особливого, індивідуального колориту надають художній мові авторські неологізми, а також діалектизми. Словесні новотвори сприяють творчому самовияву, а значить – увиразненню образного мислення: "Я – *кайданник!* Власне горе за собою волочу" (Франко); "Молоді, зовсім юні, а такі вже *черстводухи*" (Гончар); "Химерне *квіття* тропіків" (Гончар); "В тебе руки – *вітрянята* ніжні" (Павличко).

Використання у творі місцевої говірки часто засвідчує належність письменника до певного географічно-етнічного регіону, де вжиті слова та вислови є природними, і вони засвоєні автором як невід'ємний елемент його буття. Водночас діалектизми застосовуються для того, щоб передати мовний колорит краю, надати відповідного забарвлення мові персонажів: "Стара, ня, на-коб тобі платину та файно обітриси, аби я тут ніяких плачів не видів" (Стефаник); "Білі мене прикладом, штовхалі у хлев, іде стогналі, корчіліса діти, деди, здорові жонкі. Стрелялі... а я втекла..." (Опанасюк); "Бій мов хмара піднімаєсь, мугить блиск, грізно мечесь, рве окуви" (Франко).

Часом автори, зокрема з нинішнього молодого покоління літераторів, вдаються до навмисного нагромодження вульгаризмів або жаргонізмів, чим прагнуть підкреслити власну мовну "незакомплексованість" і продемонструвати особисту творчу розкутість. Звичайно, автор має право на будь-яке мовне самовираження, проте в цивілізованому світі існує таке поняття, як "культура мови", що свідчить про загальний культурний рівень особистості, а "мовні бунти" хоч і є спробою заявити про свою індивідуальність, але то скороминуші, тимчасові явища.

Самобутність художньої мови письменника формується передусім у рідномовному середовищі, під впливом кращих зразків фольклору та літератури, а потім постійно шліфується й увиразнюється у процесі систематичної пізнавальної і творчої роботи.

Про індивідуальний стиль письменника можемо судити тоді, коли сам письменник – особистість, коли він невтомно шукає самого себе у творчості. Постійна жага новизни, творчий неспокій – визначальні стимули зростання письменника.

*Страшні слова, коли вони мовчать,
коли вони зненацька причаїлись,
коли не знаєш, з чого їх почать,
бо всі слова були уже чиймись.
Хтось ними плакав, мучився, болів,
із них почав і ними ж і завершив.
Людей мільярди, і мільярди слів,
а ти їх маєш вимовити вперше!*
(Ліна Костенко)

Література:

1. Бахтин Н.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1986.
2. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури. – К., 2001.
3. Літературознавчий словник-довідник. – К., 2007.
4. Парандовський Ян. Алхімія слова. – К., 1991.
5. Ткаченко А. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства. – К., 1998.
6. Франко І. Із секретів поетичної творчості. – К., 1967.
7. Фролова К. Цікаве літературознавство. – К., 1991.
8. Орлов Ю.М. Восхождение к индивидуальности. – М., 1991.
9. Самосознание европейской культуры XX века. – М., 1991.
10. Нойман Э. Происхождение и развитие сознания. – М., 1998.

ДІАГНОСТИКА ЛІТЕРАТУРНИХ ЗДІБНОСТЕЙ

Навчити письменника самотунності – неможливо. Можливо відкрити в собі чи в комусь іншому творчі літературні здібності. Аби їх помітити, розгадати і спрямувати в еволюційне русло, необхідна діагностика з відповідними критеріями, дослідницько-аналітичними формами і методиками. Передусім це має бути психодіагностика, оскільки йдеться про сферу, яку ми узагальнено називаємо – душа. Нині є чимало психодіагностичних досліджень і методичних розробок (Б.Теплов, О.Ковальов, В.М'ясищев, В.Ягункова, З.Новлянська, К.Платонова, О.Леонтьєв, Ф.Вернон, Дж. Фрімен, Ф.Баррон, Р.Холт, Е.Гетчинсон, Г.Уоллес та ін.), проте більшість із них стосується вивчення та діагностування музичних та акторських здібностей, а от літературні здібності (хоч це й парадоксально) зрідка ставали об'єктом наукових спостережень у сенсі їх виявлення, класифікації, механізмів стимуляції. Очевидно, причина тут криється в особливо тонких матеріях словесної творчості, адже, в принципі, кожен з нас є homo verbalis ("людиною словесною"), себто маємо природну здібність утримувати в пам'яті тисячі слів та оперувати ними. Літературні здібності передбачають особливий лад словесної творчості, тому вловити здатність до такого впорядкування слів, котрі б набували сили художньої, не так просто, як можна це побачити в людей, обдарованих музичними, авторськими, образотворчими здібностями. І все ж людська допитливість прагне докопатися до коріння, з якого виростає неповторне дерево літературної творчості індивіда.

Із самого початку визначимось, у якому взаємозв'язку перебувають такі поняття, як "творчі нахили", "здібності" (хист), "обдарованість", "талант", бо, скажімо, у тлумачньому словнику їх семантично не розрізняють.

Творчі **нахили** (задатки) – природні, органічні, спадкові психологічні властивості індивіда, що мають значення своєрідної передумови розвитку здібностей. Прецікаві думки про суть і значення нахилів висловив самотунний український мудрець XVIII ст. Григорій Сковорода. Його ідея "сродності" пов'язує природні нахили людини з її діяльністю, відповідність між якими здатна забезпечити душевну гармонію ("веселіє серця") і зробити таку діяльність "солодкою", тобто приємною і

корисною. Філософ упевнений, що нахили ("сродності") обов'язково себе виявляють: "всякая тайна імієт свою обличительную тїнь". Коли трілітня дитина, пише він, мимоволї переймає псалми, любить заглядати у священні книги, перегортати аркуші, дивитися то на таємничі образи картинок, то на букви, – хїба це не виявляє приховану іскру природи, котра народилася і кличе до вправ богословських?

Здїбності (хист) – це здатність виконувати певну дію або цикл дій, успішно реалізовувати на практиці певні наміри відповідно до природних нахилів; будь-яка здїбність, зокрема і літературна, виявляє себе виключно у предметній діяльності, і говорить про неї апіорі – безглуздо, адже неможливо скласти уявлення про творчий потенціал, не маючи у розпорядженні жодних результатів, конкретних тому підтверджень. Але відпочатково розвиток здїбностей залежить від індивідуальних нахилів, які мають практичну перспективу тільки в процесі пізнання світу і людського досвіду, у багатоманітній діяльності, яка допомагає усвідомити і стимулювати саме той нахил, що здатний реалізуватися найпродуктивніше. У літературній творчості здїбності помітні вже в дитячому віці, коли дитина оволоділа читанням і письмом та здатна в усній чи графічній формі представити перні результати своєї творчої праці, що є, у суті своїй, свідомим випробуванням власних можливостей.

Обдарованість – особлива комбінація загальних і спеціальних здїбностей індивіда, яка дозволяє будувати діяльність таким чином, що вона протїкає інтенсивно, на високому виконавському рівні (майстерність), відзначається оригінальністю рішень та продуктивністю кінцевих результатів. Звернімо увагу на те, що обдарованість – не окремішній нахил, не вияв окремої здїбності, а поєднання всього комплексу психофізіологічних процесів та функцій, психічних процесів та станів, якій й створюють сталий рівень реалізації можливостей, бажань, інтересів індивіда. Людина, котра літературно обдарована, зазвичай ще й має здїбності або в живописі, або в музиці, або в акторському мистецтві тощо. Класичні приклади – культурні діячі епохи Відродження, які були і поетами, і художниками, й архітекторами, а серед українських письменників – Шевченко (поет і художник), Сковорода (поет, філософ, педагог, музикант, співак), Винниченко (прозаїк, художник), Тичина (поет, художник, музикант) та ін.

Щоправда, наведені приклади засвідчують вищий рівень обдарованості – **талант**. Це – високорозвинута здібність людини до певного роду діяльності, а її складники мають як природне (вроджене), так і культурне (набуте) походження (*див. про це детальніше, а також про риси таланту – у попередньому розділі "Художній талант. Біографія і творчість"*).

Для діагностування творчих здібностей необхідно знати не лише їх психофізіологічну природу, а й визначальні чинники їх формування. На формування творчої особистості впливають як глобальні, так і часткові чинники. До глобальних відносять передусім *етнічні*, які зумовлюють становлення особистості загалом (оволодіння рідною мовою, осмислення минулого-теперішнього, засвоєння культурного, інтелектуального, художнього набуtku, що "осів" у глибинах етносу), а також *екологічні*: тут значення мають географічні, кліматичні особливості простору і часу (сільська чи міська місцевість, тутешній побут). На формування літературних здібностей мають вплив і такі часткові чинники: творчо збагачене середовище (наприклад, взірцем є батько, котрий займається літературою, любить художнє слово, народну творчість, з повагою ставиться до рідної мови); "професійний" зв'язок (наявність наставника у літературній справі, стосунки з яким складаються у формі особистих зустрічей, бесід, листування); "ідеальний герой" (за зразок у житті і творчості береться творча особистість – письменник, персонаж художнього твору, котрий переймається літературними проблемами); емоційний вплив матері (часто від матері передається здатність до емпатії – співпереживання, співчуття, виховання естетичних смаків, любов до природи, відчуття прекрасного тощо).

Психологи виділяють дві основні моделі формування творчої особистості:

а) *vita minima* – це природна впорядковано-гармонійна особистість, що характеризується внутрішньо "притаєним" існуванням, "відступом у себе", а у творчості – здебільшого споглядальною настановою;

б) *vita maxima et heroica* – впорядковано-негармонійна особистість, схильна до авантюризму, підвищеної активності, ентузіазму, героїчності.

Фази активного формування цих моделей тісно пов'язані з віковими психофізіологічними особливостями розвитку людини

і, на думку дослідників цієї проблеми, припадають на: 1) 4-7 років; 2) 11-14 років; 3) 14-19 років. Перша фаза може "продемонструвати" ранні творчі нахили дитини, що виявляють себе переважно у грі, в імітації "дорослої" діяльності, у потягу до певного роду занять (захоплення чимось). Друга фаза може засвідчити перші літературні вправи, оскільки на ту пору активно формується вербальна сфера особистості, чітко диференціюється статева самототожність, загострюються чуттєві реакції на зовнішнє середовище (перша закоханість, відкриття краси природи, захоплення художнім світом літератури, мистецтва). На третій фазі відбувається "ломка" сформованих у дитинстві стереотипів, ілюзій, правил і здійснюється прорив до кригічного самоусвідомлення себе у світі і світу у собі, що супроводжується спалахами емоційної енергії, розчаруваннями, максималістськими уявленнями та вчинками, принциповим переглядом своїх раніших позицій і відторгненням, відчуженням від "чарівної казки дитинства". О цій порі закладаються основи творчої індивідуальності та концептуальних уподобань у літературі та мистецтві загалом.

З викладеного вище випливає висновок, що в діагностиці творчих здібностей недостатніми будуть один-два критерії, а необхідна гнучка система критеріїв, їх синкретичний, взаємопов'язаний комплекс для того, щоб проникнути у таїнство творчих можливостей індивіда.

І тут неабияке значення мають еталони, літературні взірці. Традиційно вважається, що такими еталонами є класичні літературні твори (з лат. *classicus* – взірцевий), які становлять собою художню довершеність, непідвладну часові і літературній моді, що й підтверджено історією їх функціонування в естетичній свідомості людства чи принаймні в межах національних літератур. Отож класичні твори в їхніх жанрових, формально-змістових, виражально-зображальних вимірах здатні служити своєрідним еталоном, коли мова заходить про рівень художності новостворених літературних явищ. Якщо їх автор спроможний на творчість "на рівні вічних партитур" чи хоч би здатний наблизитися за майстерністю до класичних форм, то, вочевидь, він літератор здібний, талановитий.

Та все ж це, скоріше, загальна передумова у діагностиці, а окремі методики передбачають виявлення літературних здібностей і за такими критеріями: спостережливість, розвинута

уява, чіпка пам'ять, мобільна фантазія, легкість та розкутість асоціацій, гнучкість мислення, відчуття мови тощо.

Для того, щоб скласти уявлення про ці особливості творчої особистості, застосовують психодіагностичні методики – тестування, опитування, різноманітний аналіз результатів літературної діяльності початківця.

1. **Констатуючі методики** дають змогу виявити ряд природних нахилів індивіда. *Інтелектуальні* нахили, що є досить важливими у літературній творчості, можна зафіксувати за допомогою поширеного у світі вербально тесту Айзенка, призначеного саме для вивчення вербального (словесного) інтелекту. Цей тест складається із 50 завдань, проте для дослідження літературних нахилів можемо для прикладу вибрати деякі з них і запропонувати виконати за певний час.

1. Вставте слово, яке послужило б закінченням першого слова і початком другого (кількість крапок у дужках означає кількість букв): **ГО (...)** **КОТ**.

2. Розв'яжіть анаграму (побудувати з літер повнозначні слова) і вилучіть зайве слово:

КОХІЄ, СНІЕТ, НАКИГ, ЛУФОБТ.

3. Знайдіть спільне закінчення (у формі повнозначного слова) для всіх буквосполучень:

ТРИ
ЗАЙ
ШІЙ (...)
ПРИ
ГАР

4. Знайдіть спільний початок для трьох слів:

БУРКА
(.....) ГОРЕЦЬ
КНИЖНИК

5. Вставте слово, яке означало б те саме, що і слова, винесені за дужки: **НАСИП (...)** **МЕХАНІЗМ.**

Ключ: 1. бой, 2. хокей, теніс, книга (зайве), футбол, 3. мати, 4. чорно, 5. вал.

Примітка: кожен тип завдання можна повторити декілька разів, придумавши нові варіанти.

Оцінки результатів: відкладіть по горизонтальній лінії графіка кількість правильних рішень; вертикальна лінія – це шкала з позначеними балами; проведіть діагональну лінію

ліворуч; точка на вертикальній лінії відповідає IQ – показнику інтелектуальних здібностей (здібним вважається той, хто подолав не менше половини завдань).

Визначити рівень вербального інтелекту можуть і такі вправи: із груп по чотири слова виділити ті, які є: а) синонімами, б) антонімами, в) паронімами тощо. Наприклад: а) *корисний, практичний, добровільний, мимовільний*; б) *білий, зелений, чорний, дерев'яний*; в) *корисний, корисливий, добрий, крилатий*.

Тести на спостережливість. На сторінці паралельно розміщені два графічні малюнки, які з першого погляду видаються ідентичними. Пропонується за певний час знайти відмінності між ними (число відмінностей обов'язково вказується).

Пригадуєте, Шерлок Холмс запитав доктора Ватсона, скільки сходинок у їхньому будинку? Спробуйте подібні запитання поставити своїм вихованцям.

Запропонуйте учням розглянути картину і запитайте, скільки основних кольорів використав художник.

Методика "*образна пам'ять*" допомагає виявити не просто мнемонічні здібності індивіда, а й розкрити в ньому здатність до зорового сприйняття і запам'ятовування образів навколишнього світу. Тест складається із 12 зображень (наприклад, *будинок, дерево, гриб, кіт, метелик, кораблик, годинник, куб, трикутник, цифра, літера, хімічний символ*). 20 секунд іде на запам'ятовування, після чого зображення прибираються, а учням пропонується намалювати чи записати словами те, що запам'яталося. Оцінка: образна пам'ять добра у тих, хто відтворить більше 8 зображень.

Тести, за допомогою яких можна виявити екстраверсію – інтроверсію, емоційну стабільність – нестабільність, психологічні особливості індивіда (схильність до асоціальної поведінки, дивацтв, конфліктності, егоцентризму, байдужості тощо), однаково продуктивні як для дослідження характеру людини загалом, так і для означення її творчих здібностей, оскільки психологія творчості і сам творчий процес нерозривно пов'язані з конкретними психічними станами та процесами (з такими методиками можна ознайомитися у книгах з практичної психології або в збірниках психологічних тестів).

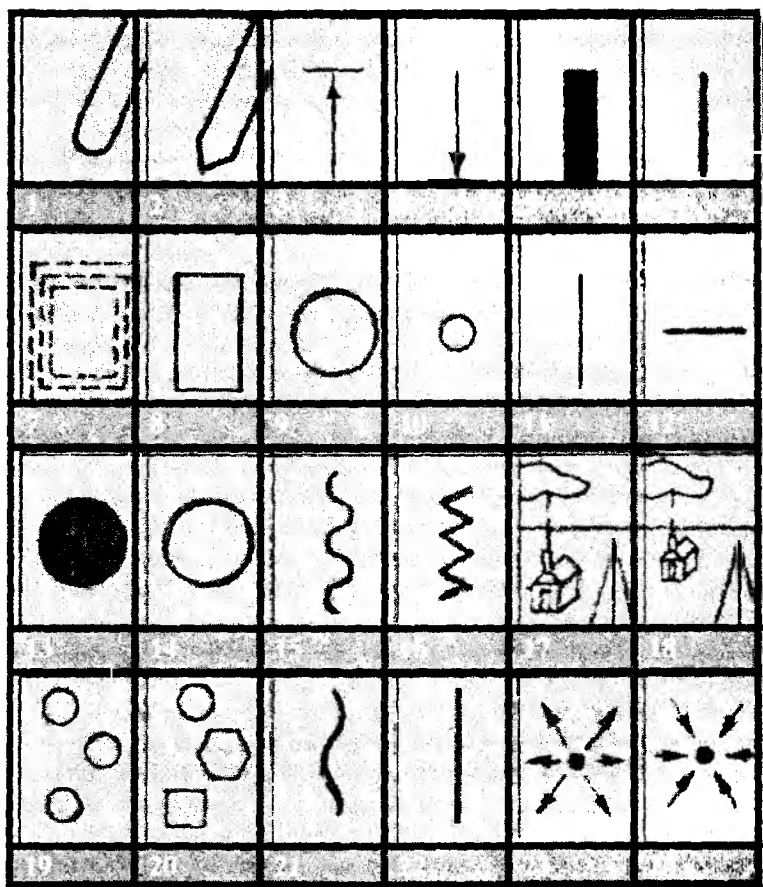
2. Прогностичні методики покликані досліджувати творчі здібності з погляду їх перспективності, життєздатності, готовності трансформуватися у сподіваний результат.

Здатність до активного, швидкого асоціювання понять та образів можна з'ясувати завдяки таким *асоціативним* словесним тестам, які в різні роки ХХ ст. пропонували К.-Г.Юнг, Г.Кент, А.Розанов, В.Вундт, О.Лурія, Д.Рапопорт. Стимульний матеріал складається із списку не пов'язаних між собою слів (слів-стимулів). Коли слово прочитується, піддослідний повинен якомога швидше вимовити слово, яке першим прийшло в голову. Фіксується час реакції та особливості понять, що з'явилися асоціативно. Наведемо приклад із нашої практики. Ось 20 слів-стимулів та стільки ж асоціативних понять: 1) *акація* – *колюча*, 2) *бал* – *Наташа Ростова*, 3) *весілля* – *сльози*, 4) *груша* – *оса*, 5) *дратва* – *дратівливий*, 6) *зебра* – *пішохідний перехід*, 7) *камбала* – *Кутузов*, 8) *любов* – *свічка*, 9) *мармур* – *котеня*, 10) *насіння* – *соняшник*, 11) *обруч* – *бочка*, 12) *опір* – *грубоці*, 13) *порох* – *характер*, 14) *причина* – *тичина*, 15) *приманка* – *гачок*, 16) *рай* – *кого хочеш вибирай*, 17) *роль* – *театр*, 18) *сон* – *химера*, 19) *текст* – *роман*, 20) *троянда* – *десерт* (слова стимули можуть бути збільшені до сотні). Інтерпретація одержаних результатів залежить від поставленої мети. По-перше, фіксуючи час, який витрачає опитуваний на пошук слова, визначаємо швидкість реакції, а в перспективі – швидкість асоціювання понять та образів, що є складником процесу літературної творчості. По-друге, характер асоціацій може свідчити про уявлення, інтереси та установки індивіда. З наведеного прикладу зроблено такі висновки: окрім "нормальних", звичних асоціацій (1, 10, 11, 15, 17), котрі свідчать про стабільний рівень вербального інтелекту, піддослідний виявив літературні (2), історичні (7), психологічні (13, 18) асоціації. Деякі з асоціацій мають образний характер (6, 7, 8, 18); є такі, що з'явилися за зоровою асоціацією, але водночас вони несподівані, дотепні (5, 9); декілька асоціацій (14, 16) вказують на схильність до римування; асоціація "весілля – сльози" є антонімічною за змістом і говорить про вияв підсвідомих рефлексій; а пара "троянда – десерт" не піддається логічному аналізу і може свідчити про кількарівневий процес виникнення і формування асоціації, внаслідок чого для стороннього ока зникає внутрішній зв'язок між поняттями, хоч

для самого автора асоціації він існує, адже сповістив про себе. *Загальний висновок:* піддослідний – особа із творчими, зокрема літературними здібностями, оскільки має образне мислення, відчуває слово на смисл і на звучання, схильна до несподіваних, часом рефлексорних словесних асоціацій.

Учням середнього шкільного віку можна запропонувати своєрідну словесну гру, побудовану на асоціативному пошуку. Наводиться перше й останнє слово пропонованого асоціативного ряду і ставиться завдання (на час, щоб визначити швидкість асоціативного мислення) вибудувати ряд слів-понять, щоб пов'язати репрезентовані слова, які за значенням далекі одне від одного. Наприклад: *дерево* – м'яч (дерево – ліс – лісосмуга – поле – футбольне – футбольний – м'яч); *небо* – чай (небо – земля – вода – пити – чай); *печера* – книга (печера – темний – чернець – слово Боже – Святе письмо – Біблія – книга); *трава* – ковбаса (трава – сіно – кінь – ковбаса); *бджола* – поїзд (бджола – жало – біль – ліки – імпорتنі – везти – поїзд). Звичайно, у наведених прикладах знадобилося менше десяти "кроків", аби вибудувати асоціативний ряд, проте в умовах вільного асоціювання (одне слово може ж мати десятки смислових зчеплень) можна витратити значно більше зусиль. Чим коротший асоціативний шлях, тим вдатніший до словесної творчості індивід.

Психосемантичні (з грецьк. *semantikos* – *означальний*) тести дозволяють визначити оціночне, емоційне ставлення індивіда до об'єктів, внаслідок чого можна говорити про його ціннісні орієнтації, соціальні установки, про сприйняття себе самого. На поданій таблиці зображено за допомогою знаків опозиційні поняття. Запропонуйте піддослідному розшифрувати їх. Якщо розшифровано 65-75% значень, то це означає підвищену здібність до семантичного диференціювання (розрізнення), що характерно для образно-репродуктивної та образно-конструктивної діяльності індивіда.



Таблиця. Візуальні протиставлення, що використовуються для диференціювання понять: 1 – тупий, 2 – гостий, 3 – вгору, 4 – вниз, 5 – товстий, 6 – тонкий, 7 – розпливчатий, 8 – чіткий, 9 – великий, 10 – малий, 11 – вертикальний, 12 – горизонтальний, 13 – темний, 14 – світлий, 15 – округлий, 16 – ламаний, 17 – близько, 18 – далеко, 19 – однорідний, 20 – неоднорідний, 21 – живистий, 22 – прямий, 23 – врозтіч, 24 – до купи.

Запропонуйте піддослідному вибрати у таблиці ті пари знаків, які йому найбільше подобаються. Показники: "тупий –

гострий", "округлий – ламаний" – це "фактор оцінки", який проливає світло на потенційний інтерес особистості до оціночних характеристик дійсності (наприклад, у літературних творах); "великий – малий", "близько – далеко", "темний – світлий" – це "фактор сили", що відображає потяг до впорядкованості, контролю, поміркованості, конструктивних дій, а у творчості – до епічних жанрів, складних за будовою, з потужним сюжетом і добротно змодельованими образами; "вгору – вниз", "врозтіч – до купи", "вертикальний – горизонтальний" – це "фактор активності", що характеризує динамічних особистостей, котрі і в літературній творчості працюють досить плідно, але не захоплюються великими полотнами, тому схильні до "малих" жанрів, експресивного стилю, навіть до аванюрих та епатажних витівок у творчості.

Мотиваційні тести застосовують тоді, коли маємо справу із літературними початківцями, які віддають на суд читача (це можуть бути друзі, вчителі, батьки) свої перші творчі спроби. У цьому разі важливо виявити випадковість/невипадковість звернення до літературної творчості і з'ясувати її мотиви (чи їх комплекс). Можна провести тестове опитування, яке складається із 15 запитань.

1. Що спонукає вас до літературної творчості?
 - а) внутрішня потреба (5 очок)
 - б) не задумувався над цим (3)
 - в) це подобається моїм друзям (1)
2. Вам приємно займатися літературною творчістю?
 - а) так (5)
 - б) це більше схоже на творчі муки (2)
 - в) є приємніші речі (1)
3. Кому спершу покажете свої літературні спроби?
 - а) учителю (5)
 - б) друзям (3)
 - в) батькам (3)
4. Що відчуваєте після завершення літературного твору?
 - а) радісне збудження (5)
 - б) звільнення від напруги (3)
 - в) сумніви щодо зробленого (2)
5. Чи присвячуєте ви комусь свої твори?
 - а) коханій людині (3)
 - б) батькам (3)

- в) рідній землі (1)
6. Що намагаєтесь довести своєю творчістю?
- а) спроможність виразити себе (5)
- б) свою винятковість (3)
- в) що вчителі недооцінюють мене (2)
7. Кого маєте намір вразити своєю творчістю?
- а) будь-яких читачів (5)
- б) критиків (3)
- в) друзів (2)
8. Як ви ставитесь до критики своїх творів?
- а) зважаю на думку критиків (4)
- б) ігнорую критику (2)
- в) мені неприємна критика (1)
9. Коли ви займаєтесь літературною творчістю?
- а) коли є внутрішня потреба висловитись (5)
- б) коли є натхнення (3)
- в) у вільний час (1)
10. Якби у вас були музичні здібності, то чи залишили б ви літературну творчість?
- а) це не заважає одне одному (5)
- б) поклався б на те, що краще виходило б (3)
- в) зайнявся б музикою (2)
11. Чи хотіли б ви видати книгу своїх творів?
- а) це моя найбільша мрія (5)
- б) ще не думав про це (3)
- в) а хто ж її видасть? (1)
12. Чи любите, коли вас хвалять за літературні твори?
- а) байдужий до цього (4)
- б) ні (3)
- в) так (2)
13. До чого має прагнути автор у літературному творі?
- а) бути щирим (5)
- б) до майстерного володіння словом (4)
- в) до ефектності (2)
14. Чи хочете пов'язати своє життя з літературою?
- а) так, це мій вибір (4)
- б) як вийде (3)
- в) можливо, це тимчасове захоплення (1)
15. Чи подобається вам словом впливати на людей?
- а) це дає відчуття влади (4)

б) так (4)

в) люди цього все одно не помітять (1)

Інтерпретація результатів: 65-45 балів – стійкі мотиви до літературної творчості, яка для опитуваного уявляється внутрішньою потребою, індивідуальним покликанням і спроектована на людей, котрі потребують художнього слова;

45-25 балів – мотивом для творчості є здебільшого особисті амбіції, не позбавлені літературної зацікавленості; творчі спроби є несистематичними, імпульсивними, нав'язні бажанням будь-що відзначитися; джерело такої творчості може пересохнути у будь-яку мить; **менше 24 балів** – звернення до літературної творчості спровоковане тимчасовим захопленням, прагненням виділитись, переоцінкою своїх літературних нахилів, розвиток яких можна вважати неперспективним, оскільки творчі імпульси ідуть здебільшого від зовнішніх, а не від внутрішніх чинників.

Конструктивні (комбінаторні) здібності на вербальному рівні можуть виявити вправи, котрі зазвичай використовуються у шкільному віці як словесна гра.

Приклад 1. Утворення нових слів (іменників у називному відмінку) із літер ключового слова (у ньому має бути не менше 9-12 букв). *Метрополітен* – метро, ремонт, ром, літр, метр, трон, літо, лото, тол, мер, мор, монтер, моноліт, нетрі, лом, лот, лоно, лорнет, рот, торт, неон, мотор, метеор, пілот, пліт, тлін, тіло, тло, поліно, поле і т.д. (той, хто складе найбільше слів, є не тільки переможцем, а й здібним словесним комбінатором).

Приклад 2. Із поданих слів утворіть якомога більше речень; а) *письменник, книга, видавництво, рецензент, редагування, роман, жанр, зацікавитися, гостросюжетний, відомий, багатоплановий, явище, художній, стиль, тираж*; б) *освіта, підручник, видавати, недостатній, новизна, методичний, школярі, вчителі, папір, кошти, спонсори, обмеження, безвихідний, становище*.

Приклад 3. Український поет XVII ст. Іван Величковський практикував "курйозні вірші", серед яких були і такі:

Отець, син, утішитель, дщер, матер, невісту
Ізбра, возлюби, сниска, красну, благу, чисту.

Ці слова необхідно впорядкувати так, щоб вийшов зв'язний текст. Поет подає такий варіант:

Отешь дщер ізбра красну,
Син матер возлюби благу,
Утішитель невісту сниска чисту.

На такий вірєць можна придумати й інші вправи, аби виявити комбінаторні здібності індивіда.

Помічено, що літературно обдаровані люди тяжіють до театральної самовираження, тобто можуть не тільки створювати текст драматичних творів чи кіносценаріїв, уявно "граючи" всі ролі, які там передбачені, а й часом самі грають на сцені або знімаються в кіно (Кропивницький, Старицький, Карпенко-Карий, Вінграновський, Шукшин). Отож для діагностики літературних здібностей може згодитися *методика "психодрами"*, що здійснюється у формі імпровізованої театральної вистави, у якій піддослідний грає певну роль, виявляючи в акторській інтерпретації нахили до перевтілення, співпереживання, емоційної образності (усе це властиво і письменникам у процесі роботи над літературним твором).

3. Креативні (творчі) методики спроможні досліджувати реалізацію творчих здібностей, а також сприяти усвідомленню індивідом своєї літературної діяльності. Елементи креативних методик неодмінно входять до загальної методики викладання мови та літератури (уроки зв'язного мовлення, написання переказів, творів різного типу та ін.). Шкільний клас – своєрідна модель середовища, у якому представлені особи з різноманітними нахилами, а проте серед них зовсім небагато – з літературними. Тому й не дивно, що не всі однаковою мірою оволодівають навичками переказувати літературний текст, а особливо – писати твори на визначені теми. Методику написання переказів або творів учитель-словесник застосовує однаково до всіх учнів, але бажаний результат досягається в окремих випадках. Ті "окремі випадки" – роботи учнів, що мають літературні здібності. Виявивши це, учитель повинен працювати з такими учнями саме за креативними методиками, розвиваючи в них нахили до літературної творчості.

При цьому слід пам'ятати, що йдеться про формування **творчої функції**, тобто механізмів творчості, які не даються від природи, а набуваються в процесі певної пізнавальної, чуттєво-емоційної, естетичної роботи. Ті механізми мають психологічну

природу, оскільки включають відчуття, мислення, уяву, інтуїцію, психомоторику, енергопотенціал. У літературній творчості об'єктом для пильнішої уваги є мислення та уява, що можна було б об'єднати в одне поняття – **образне мислення**.

Психологи виділяють три зони активності образного мислення. *Перша зона* характеризується тим, що індивід, відтворюючи сприйняте органами чуття, не виходить за межі сприйнятого, покладаючись на пам'ять, тобто на вже здобуті знання. Основним механізмом мислення тут є проста асоціативність. Наприклад, розглядаючи форму чорнильної плями, ваш вихованець говорить, що вона йому нагадує обриси якихось предметів, здебільшого неживих (камінь, уламок асфальту, шматок смоли тощо). Кожен асоціативний образ може стати приводом для народження іншого (шматок асфальту – ремонт дороги – дядько з важким ломом...), але в цьому випадку асоціації не мають якоїсь спрямованості, тому обертаються навколо знайомих, наявних у пам'яті понять, не здійснюючи прорив у невідоме нове. Застосовуючи методику інтерпретації плями (хмари, кавового осаду, застиглому воску тощо), можна визначити за характером асоціацій, що ваш вихованець має потенціал образного мислення, але його розвиток стримується певними стереотипами, що засіли в пам'яті, невиробленою здатністю переходити від одного класу предметів до іншого, виходити за межі сприйнятого об'єкта, вдаватися до імпровізації. Літературні твори таких авторів часто бувають банальними за формою та змістом, їм притаманні вторинність, наслідування відомих художніх взірців на рівні сюжету, композиції, наповненості образу, художнього прийому та ін. Цю зону творчості проходять переважно всі літератури, і припадає це на період літературного учнівства.

Друга зона – це сфера, де домінують почуття (emotio переважає ratio), тому, наприклад, беззмістовна пляма у сприйнятті індивіда може набувати певного цілісного значення. У цьому разі він ставить собі питання не про те, що вона нагадує, а про що вона говорить. До образного мислення підключається семантика кольору, відтінків, особливості і деталі форми, в яких прочитується "таємничий зміст" – так народжуються символічні образи, алегорії, а то й сюжети, що мають на меті відтворити цілісний факт чийогось життя. Ті, хто здатний бачити, відтворювати та інтерпретувати дію, рух, колір,

звук, форму, уже володіють логікою і механізмами художньої творчості. Для них сама творчість сприймається як задоволення, як спосіб одержати позитивні емоції, не вдаючись до складних мислительних операцій, а тільки завдяки пасивному спостереженню, надаючи йому емоційного, образно-чуттєвого забарвлення. Безперечно, такий характер творчості уже має індивідуальні риси, відзначається певним рівнем оригінальності і найчастіше проявляється у формах поезії або романтично-сентиментальної прози.

Третя зона – це зона підвищеної творчої активності, основною особливістю якої є не стільки репродукція сприйнятого, його образного оточення і створення цілісної художньої моделі, скільки вирішення творчого завдання. Усе починається з оцінки уже відомого, "знайомого", коли визначається не тільки його краса, раціональність, моральність, а й недосконалість, недоліки. Тоді виникає потреба щось змінити – не обов'язково осудити чи виправити, вдосконалити, а частіше всього – створити по-новому або взагалі відкрити нове. Це і є творче надзавдання, на вирішення якого іде як попередній досвід, так і пошук нових художніх ідей. Тобто відбувається процес розв'язання вузла, у якому химерно переплелися відоме і невідоме, знайоме і таємниче, яке хвилює новизною і передчуттям відкриття. Заради творчого одкровення можуть заперечуватися і відкидатися надійні та апробовані в літературі образи і прийоми, а функцію поштовху, енергетичного начала виконує невідоме, котре заманує у вир творчості, яка засвідчить народження таланту.

Так працюють механізми творчості. Про них необхідно знати і будувати роботу з творчо обдарованими людьми таким чином, щоб вдосколювати їхній творчий потенціал. Учителі-словесники традиційно застосовують на уроках мови та літератури систему роботи з розвитку творчих здібностей учнів, яку можна зобразити у вигляді піраміди: її підніжжя, основа – це виконання таких творчих робіт, як перекази, твори за вивченим матеріалом, твори на завдану чи вільну тему, твори-описи, твори-розповіді, твори-роздуми, твори-есе та ін.; далі – творчі заняття і письмові форми роботи в гуртках, на факультативах, на олімпіадах; наступний рівень – літературна студія, випуск літературних газет, журналів, збірників, індивідуальна робота;

вершина піраміди – вияв творчої особистості, шліфування літературних здібностей.

На усіх цих рівнях "піраміди" можна застосовувати такі діагностичні креативні методики:

– *закінчити фразу (невеликий текст)* – речення (текст) будуються таким чином, щоб стимулювати учня на виявлення здатності до асоціювання образів, надання реченню (тексту) завершеності, логічності, додаткового смислу;

– *дати заголовок до тексту* – до невеликих за обсягом завершених текстів пропонується дати дотепний, незвичний, нестандартний заголовок, що допомагає виявити здатність до цілісного образного мислення, формує навички узагальнювати, концентрувати в образі (змісті заголовку) смисл висловленого;

– *описати форму хмари, чорнильної плями, кавового осаду, схололого воску від свічки тощо* – це дасть можливість виявити здатність до особливостей індивідуального сприйняття беззмістовних форм та надання їм образно-чуттєвого смислу, допоможе з'ясувати рівень творчого мислення (звичайне відтворення, імпровізація, відкриття нових смислів);

– *переказати текст* – у цій поширеній у шкільній практиці формі навчальної роботи вбачається ще й можливість виявити в учнів не лише здатність до запам'ятовування і відтворення художньої інформації, а й творчі здібності – імпровізація, художній домисел, обробка художньої інформації, уміння заново створювати художній образ, відчувати слово, помічати художню деталь, імітувати стиль, перевтілюватися, володіти словом, текстом в цілому;

– *розказати історію* – учням пропонується тема (у вигляді заголовка) і дається завдання придумати історію та розповісти її усно чи письмово; тематику можна диференціювати за віковими особливостями учнів; такий вид діагностики дає можливість дослідити особливості творчої фантазії, запас образно-уявного матеріалу, здатність до словесного комбінування, моделювання, до одержання насолоди від творчої праці.

Кожен учитель-словесник або наставник творчо обдарованих особистостей може мати безліч форм, прийомів, методик проведення роботи з виявлення і розвитку творчих здібностей, оскільки така робота за своєю специфікою, і творчість загалом, має суто індивідуальний підхід та відтінок.

Запропоновані методики, апробовані автором у власній роботі з творчо обдарованими школярами та студентами, можуть сприйматися як певний орієнтир для тих, хто хотів би допомогти дітям із творчими нахилами знайти і реалізувати себе у природній діяльності.

Література:

1. Анастаси А. Психологическое тестирование: В 2 кн. – М., 1982.
2. Бурлачук Л.Ф., Морозов С.М. Словарь-справочник по психодиагностике. – СПб, 2001.
3. Клименко В.В. Психологические тесты таланта. – Харьков, 1997.
4. Леонтьев А.Н. Деятельность. Сознание. Личность. – М., 1975.
5. Лук А.Н. Мышление и творчество. – М., 1976.
6. Основи психології: Підручник/ За ред. О.В.Киричука, В.А.Роменця. – К., 2002.
7. Практикум по психодиагностике. Прикладная психодиагностика. – М., 1992.
8. Практическая психология в тестах, или Как научиться понимать себя и других. – М., 2001.
9. Приходченко К.І. Витоки творчості: Розробки уроків та позакласних заходів у розвитку творчих здібностей учнів. – Донецьк, 1998.
10. Психологическая диагностика детей и подростков. – М., 1995.
11. Психологическая диагностика: Учебное пособие. – М., 1997.
12. Рождественская Н.В. Проблемы и поиски в изучении художественных способностей // Психология художественного творчества: Хрестоматия. – Минск, 1999.
13. Роменець В.А. Виховання творчих здібностей у студентів. – К., 1973.
14. Обдарованість. Творчість. Здібності. / За ред. В.О.Моляко, О.Л.Музики. – Житомир, 2006.

КОРОТКИЙ СЛОВНИК ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ ТЕРМІНІВ

АБСТРАКЦІОНІЗМ (лат.: віддалення, відвернення) – стильовий різновид у модернізмі, в якому головним принципом художнього моделювання є відмова від ілюзорно-предметного, конкретного зображення. У літературі абстракціонізм проявив себе у стилі «потік свідомості», у шумовій поезії (подвоєння, потроєння і т.д. приголосних) та легатній поезії (зв'язний, плавний перехід від одного голосного звука до іншого).

АВАНГАРДИЗМ (франц.: передова сторожа) – термін на означення тенденції в літературі, спрямованої на кардинальне оновлення літературного процесу, світоглядні та художні засади якого перестають задовольняти естетичні потреби частини суспільства. Основна функція авангардизму деструктивна (руйнівна), тому він найчастіше послуговується пародіюванням, іронією, епатажем, висміює традиції, ігнорує вимоги нормативної естетики, скидає з п'єдесталів літературні авторитети.

АВТОР (лат.: засновник) – творець художньої дійсності, котра постає в образах, форми і смисли яких зумовлені світовідчуттям та світорозумінням творчої особистості. У творі автор є суб'єктом (як виконавець дії, творчого задуму) і водночас об'єктом (що б він не творив – він виражає, творить себе). Автор не існує поза межами твору і реалізується лише в ньому. Автор у літературному творі є джерелом і «власником» мови, що організовується його волею та інтуїцією. Автор – не тільки конкретна і реальна особа зі своєю біографією, а й багатоліка постать, значення якої у творі постійно змінюється – залежно від функції художнього тексту.

АЛЕГОРІЯ (грецьк.: інакомовлення) – спосіб художнього зображення, побудований на двоплановості: явна форма розкриває прихований зміст за допомогою асоціацій. Алегоричний образ відзначається, як правило, загальнознаваними прикметами, які й дозволяють «розшифрувати» його суть. Алегорія –

домінуючий художній прийом у таких жанрах, як байка, притча, проповідь.

АЛІТЕРАЦІЯ (лат.: *додаток літеру*) – повторення одного чи кількох приголосних звуків у літературному тексті і метою увиразнення його інтонації і смислу. Приклад: «Там, де втомно в темінь тоне кучерявий вечір, / Хтось невтомним дзвоном дзвонить / Про чарівні речі» (Д. Загул).

АЛЬМАНАХ (арабськ.: *час, міра*) – збірник літературних творів, який впорядковується за тематичним, стильовим, жанровим, авторським принципом і видається неперіодично. Приклади: «Ізборник» Святослава, «Русалка Дністровая», «Ластівка», «З-над хмар і долин».

АМФІБРАХІЙ (грецьк.: *обабіч короіпміи*) – у силабо-тонічному віршуванні трискладова стопа з наголошеним другим складом (– / –)

АНАПЕСТ (грецьк.: *обернений, відбитий назад*) – у силабо-тонічному віршуванні трискладова стопа з наголошеним третім складом (– – /).

АНАФОРА (грецьк.: *піднесення*) – стилістичний прийом, який зводиться до повторення звуків, слова, групи слів на початку речень, віршових рядків, строф (*єдинопочаток*). Приклад: «Наболіли деревам за довгий день, Наболіли голови од буйного шуму» (В. Свідзінський).

АНТИТЕЗА (грецьк.: *протистояння*) – стилістичний прийом, що застосовується в літературі для художньо підкресленого заперечення або протиставлення життєвих явищ, думок, ознак, понять, почуттів. Приклад: «На двоє створено Богом вино: / Розумним на радість, на згубу дурному» (І. Франко).

АНТОНІМИ (грецьк.: *анти + ім'я*) – протилежні за значенням пари слів, які використовуються в художньому творі для побудови антитез, смислового увиразнення змальованих явищ. Приклади: «Додолу верби гне високі» (Т. Шевченко); «З журбою радість обнялась» (О. Олесь).

- АРХАЇЗМИ** (*грецьк.: стародавній*) – застарілі слова, словосполучення, граматичні чи синтаксичні форми, до яких вдаються письменники з метою стилістичного забарвлення тексту, передавання колориту мови персонажів, з урочистим або іронічним наміром. Приклад: «Прилежен-бо і часто книги чтяше, / Мов виноград у золотую чашу, / Вино словес він проливає в світ» (*І. Кочерга*).
- АРХЕТИПИ** (*грецьк.: праобраз, праформа*) – образи, характери, теми та інші літературні феномени, які існують у літературі з часу її виникнення, постійно відновлюючись у її розвитку. Літературознавство запозичило цей термін з культурної антропології (*Дж. Фрезер*) та психології (*К.-Г. Юнг*).
- АСОНАНС** (*франц.: відгукуюсь, звучу в лад*) – повторення голосних звуків у художньому тексті з метою створення звукового образу або неточної рими в кінці віршових рядків. Приклад: «О моя степова Елладо, / Ти й тепер антично-ясна» (*Є. Маланюк*).
- БАЙКА** (*староукр.: баяти -оповідати*) – ліро-епічний жанр, який має алегоричний та повчальний зміст, а за формою – це віршоване чи прозове оповідання, персонажами у якому є звірі, птахи, рослини.
- БАЛАДА** (*франц.: танцювати*) – сюжетні твори ліро-епічного характеру з елементами легендарності, фантастичності або історичної приуроченості; гостросюжетна народна пісня з несподіваною, часто трагічною розв'язкою.
- БАРОКО** (*італ.: химерний, дивовижний*) – тип художньої творчості, який розвивався в Європі у XVI – XVII ст. (в Україні – до кінця XVIII ст.). Характерні риси літературного бароко: динамізм образів і композицій, тяжіння до різких контрастів, складна метафоричність. Основні риси стилю: алегоризм та емблематичність, прагнення вразити читача, оволодіти його почуттями і свідомістю, а звідси – схильність до пишного та барвистого декору, до риторичних оздоб викладу.
- БЕЛЕТРИСТИКА** (*франц.: красне письменство*) – твори художньої літератури (*переважно – проза*), призначені

для масового розважального читання. Стимуляторами читацького інтересу є гостросюжетність, інтрига, колізії, дотепний та доступний виклад.

БЕСТСЕЛЕР (англ.: *те, що краще продається*) – літературний твір, який має значний попит у читачів, є «модним» у читацькому середовищі, відтак стає предметом комерції та великих тиражів.

БУРЛЕСК (італ.: *жарт*) – жартівливий стиль літературного письма, комічний ефект у якому досягається невідповідністю форми та змісту (*героїчний зміст – жартівлива форма, комічний зміст – високий стиль*), а також використанням вульгаризмів та ненормативної лексики.

ВІРШ (лат.: *повтор, поворот*) – ритмічний ряд у літературному творі. У ширшому значенні – художній твір, організований за версифікаційними правилами. *Акрівірш* – твір, у якому за першими літерами рядків, строф прочитується його назва або ім'я автора. *Мезовірш* – твір, що дозволяє «відгадати» ім'я автора чи якесь слово за літерами, розміщеними всередині рядків. *Телевірш* – твір, у якому «загадка» закодована у кінцевих літерах рядків. *Білий вірш* – ритмізований твір без римування. *Вільний вірш* (*верлібр*) – неритмізований і неримований літературний твір, внутрішня єдність якого заснована на образності та інтонаційності. *Фігурний вірш* – твір, у якому поєднано властивості звукових та зорових мистецтв, виражених переважно у графічній формі (*вірші у вигляді кола, хреста, ялини, геометричної фігури тощо*).

ВІРШУВАННЯ (*версифікація*) – організація художнього мовлення, в основу якої покладені чергування чи поширені певних ритмічних та звукових одиниць. *Система віршування* – унормовані правила віршоскладання, підпорядковані певному ритмічному критерію. *Метрична* (*антична*) система віршування характеризується рівномірним чергуванням довгих і коротких складів (*час, потрібним для вимови короткого складу – мора; на довгий склад ішло дві мори*). Наголос в античному віршуванні не ман

Короткий словник літературознавчих термінів 313

значення, вірші не римуvalися. *Фольклорне віршування (народнопісенне)* склалося в українському мистецтві слова і має дві форми: 1) *пісенний вірш*, у якому словесний ритм підпорядкований музичному ритмові; 2) *речитативний вірш (спів-декламація)*, який не має унормованого ритму, поділу на строфи, а рядки в ньому – різноскладові. *Силабічне віршування* має такі ознаки: рівна кількість складів у віршових рядках (13, 11) з вільним розташуванням наголосів; парне римування; наявність цезури (ритмічної паузи всередині рядка). *Тонічне віршування* побудоване на однаковій кількості наголосів у рядках; поділ рядків на стопи відсутній; обов'язкова наявність рими; членування вірша на рядкові долі (*дольник*). *Силаботонічна* система віршування заснована на рівномірному чергуванні наголошених і ненаголошених складів у рядку.

ГЕКЗАМЕТР (грецьк.: *шестимірник*) – метричний (античний) вірш, який складається з п'яти дактилів та одного (останнього в рядку) хорія, а посередині рядка, найчастіше після довгого складу третьої стопи, випадає цезура. Схема: / -- / -- / | / -- / -- / -- / -

ГЕРМЕНЕВТИКА (грецьк.: *поясню, тлумачу*) – наука інтерпретації (тлумачення) художнього тексту, яка передбачає індивідуальне прочитання, освоєння тексту, що спирається на попередній естетичний і мисленневий досвід реципієнта (того, хто сприймає). Між твором та інтерпретатором виникає діалог. Розуміння тексту трактується як саморозуміння реципієнта. Сама ж інтерпретація є принципово відкритою (може бути безліч інтерпретацій тексту) і ніколи не може бути завершеною.

ГЕРМЕТИЗМ (грецьк.: *замкнений*) – тенденція в літературі, яка сформувалася у 20-30 рр. ХХ ст. в італійській поезії. Не сприймаючи фашизм, герметисти вдалися до «втечі від дійсності», зосередивши художні зусилля на пошуках духовних цінностей у глибинах незалежної душі; велику увагу приділяли суто художнім проблемам (пошуки ефективних зображально-виражальних засобів, експерименти з формою,

досягнення артистичності, віртуозності у стилі). В українській літературі герметизм виявився у тих творах, які заперечували радянський тоталітаризм, переносили акценти на позасоціальну тематику.

ГІМН (грецьк.: похвальна пісня) – урочистий пісенний твір, текст якого має символічно-декларативний зміст і церемоніальне призначення (гімни на честь богів, державні гімни).

ГІПЕРБОЛА (грецьк.: перебільшення) – художній засіб, що полягає в перебільшенні властивостей з метою їх увиразнення та надання емоційного заряду. Приклад: «А сльоз, а крові? напоїть всіх імператорів би стало з дітьми і внуками, втопить в сльозах удов'їх» (Т. Шевченко).

ГРАДАЦІЯ (лат.: поступове підвищення, посилення) – стилістичний прийом у художній літературі, який зводиться до нагромадження однорідних понять та образів – для смислової та стилістичної експресії. Приклад: «А сина кують, єдиного сина, єдину дитину, єдину надію! – в військо отдають» (Т. Шевченко).

ГРАФОМАНІЯ (грецьк.: пристрасть до писання) – хворобливе (маніакальне) прагнення особи, позбавленої літературного таланту, до художньої творчості. Графомани плодять велику кількість бездарного тексту, що лише імітує художність і завдає шкоди мистецтву слова. Графоманія має за основу уявлення, ніби письменником можна стати, засвоївши правила літературного моделювання.

ГРОТЕСК (франц.: химерний, незвичний) – карикатурне зображення, що виникає в результаті перебільшення, спотворення, поєднання несумісних, різко контрастних якостей і форм, схильність до незвичайності та ексцентричності. Гротеск часто використовується у зв'язку з пародіюванням, трагестуванням та бурлеском, а також у гумористичних та сатиричних творах.

ГУМОР (лат.: волога, рідина) – різновид комічного, характер якого визначається доброзичливим поглядом та жартівливим відображенням смішного у житті. Гумор

широко представлений у фольклорі та літературі у різноманітних жанрах.

ДАДАІЗМ (франц. *dada* – дитячий коник, переносно – дитячий лепет) – стильовий різновид, заснований на навмисному примітивізмі, анти-естетизмі, нігілізмі. Виник у Франції і зосереджувався на пошуках позаестетичних засобів створення художньої дійсності. У літературі постав у спрощенні художньої мови, стихійній словотворчості, фонетичних комбінаціях та експериментах з метою подивувати читача.

ДАКТИЛЬ (грецьк.: *палець*) – у силабо-тонічному віршуванні трискладова стопа з наголошеним першим складом (I – –).

ДЕТЕКТИВ (лат.: *розкриваю, викриваю*) – різновид пригодницької літератури, переважно прозові твори, яким притаманні інтрига, насиченість колізіями та перипетіями, гострий сюжет, розв'язкою у якому є розкриття таємниці, пов'язаної зі злочинном.

ДИСКУРС (лат.: *міркування; франц.: промова, виступ*) – сукупність висловлювань, міркувань, суджень, оцінок про певне явище, об'єкт, проблему. Літературний дискурс має діахронний аспект (*історія літератури, окремих літературних явищ, творів*), синхронний (*сучасний літературний процес*), теоретичний (*теорія літератури*). Дискурс зазвичай ґрунтується на певній концептуальній основі, виражає позицію, погляди, тому одне й те саме явище (об'єкт) може мати низку дискурсів, відмінних між собою.

ДІАЛЕКТИЗМИ (від грецьк.: *розмова, говір, наріччя*) – слова, словосполучення, граматичні форми, фразеологізми, які належать місцевому говорові (*діалекту*), не входять у лексико-семантичну систему літературної мови, а в художній літературі використовуються для надання побутового регіонального колориту. Приклад: «Рано-рано да із трьох криніц водіци, Рано-рано да із трьох мажей соліци, Рано-рано да із сорока курок еечок» (з весільної поліської пісні).

ДРАМА (грецьк.: дія) – 1) один з літературних родів, заснований на імітації, моделюванні дії, призначеної для розігрування персонажами на сцені; 2) твір, в основу якого покладено гострий життєвий конфлікт, що зумовлює напруженість дії, відображає складні переживання персонажів. Різновиди драми: історична, соціально-побутова, родинно-побутова, шкільна драма, мелодрама.

ЕКЗИСТЕНЦІАЛІЗМ (від лат.: існування) – тенденція в літературі, яка сформувалася під впливом філософії К'єркегора, Гайдеггера, Ясперса, Камю, Сартра у 30-40 рр. ХХ ст. Ключовим положенням в естетичних засадах екзистенціалізму є твердження Гайдеггера, що єдиним джерелом твору є сам письменник, який виражає себе, а не об'єктивну реальність. У творах в стилі екзистенціалізму художній світ моделюється за допомогою таких категорій, як абсурд буття, страх, відчай, самотність, страждання, смерть. Останнє є визначальним в осмисленні сенсу буття – «життя для смерті», тобто єдина мета і підсумок існування. Важливий елемент стилю – нарація (оповідальність), зумовлена споглядальницькою позицією автора, котрий творить міф про дійсність.

ЕКСПОЗИЦІЯ (лат.: виклад, опис) – частина сюжету, в якій розкривається місце, час, обставини і середовище, де відбувається дія, а також називаються герої наступних подій.

ЕКСПРЕСІОНІЗМ (від франц.: вираження, виразність) – стильовий різновид у модернізмі, для якого властиві емоційність, контрастне зображення, гіперболізація, фрагментарність, плакатність письма. Основа експресіоністичної творчості – живі характери і сюжет.

ЕЛЕГІЯ (грецьк.: журлива пісня) – літературний жанр, що найчастіше реалізується у віршах сумного, мінорного, меланхолійного настрою.

ЕЛІПС (грецьк.: опущення, пропуск) – пропуск у реченні слова чи словосполучення, зрозумілого з контексту, для вираження динамічності чи енергійності мови, а також для уникнення повторів. Приклад: «Довгождана,

нездоланна... ось вона – Блакитна Панна!..» (М. Вороний).

ЕПІГОН (від грецьк.: *нащадок*) – означення письменника, котрий нетворчо, поверхово наслідує певні літературні зразки, виявляючи при цьому несамостійність художнього мислення.

ЕПІГРАМА (грецьк.: *напис*) – жанр жартівливо-сатиричної поезії, короткий віршовий твір, у якому дотепно й дошкульно розкривається якесь явище або характер особи.

ЕПІЛОГ (грецьк.: *висновок, післямова*) – заключна частина драматичного або епічного твору, де розповідається про подальшу долю героїв твору. Епілог належить до композиційних чинників, проте водночас пов'язаний із сюжетом, подаючи податкову інформацію до змальованих подій.

ЕПІСТОЛА (грецьк.: *лист*) – твір художньої літератури, написаний у формі листа чи послання. Епістола може функціонувати як самостійний жанр або входити як художній складник до інших жанрів.

ЕПІТЕТ (грецьк.: *прикладка, прізвисько*) – художнє означення, яке служить для увиразнення зображуваного, найчастіше відіграє роль орнаментального прикрашування художньої мови, може мати оціночну функцію. У фольклорних текстах трапляються постійні епітети. Приклади: «Вже й любов доспіла під промінням теплим, і її зірвали радісні уста» (М. Рильський); «Що, Дунаю, тебе збило: Чи галочки чорнокрилі, чи коники варонії, чи козаки молодії?» (Нар. пісня).

ЕПІФОРА (грецьк.: *перенесення, повторення*) – стилістичний прийом, який зводиться до повторення звуків, слова, групи слів у кінці речень, віршових рядків, строф. Приклад: «Виють собаки, віщують недолю, і небачені птиці літають уночі над селом і віщують недолю. І реве худоба вночі і віщує недолю. Біжать миші степами незгаслими на схід і віщують недолю» (О. Довженко).

ЕПОС (грецьк.: слово, розповідь) – один із основних родів літератури, для якого характерні масштабність художнього зображення дійсності, сюжетність, розповідність, наявність характерів-персонажів, у вчинках яких розкривається динаміка зображуваного. Епос поєднує в собі віршову і прозову оповідь.

ЕСЕ (франц.: спроба, нарис) – літературний твір, який поєднує в собі довільний виклад поглядів на певну проблему та науковий і документальний матеріал. Есе відзначаються з-поміж інших літературних творів нетрадиційним підходом до тлумачення поставлених питань, жвавим і дотепним стилем. Есе є філософські, історико-біографічні, публіцистичні, літературно-критичні тощо.

ЗАВ'ЯЗКА – елемент сюжету, який окреслює виникнення конфлікту, безпосереднє зіткнення протидіючих сил, що зумовлює магістральний розвиток усіх наступних подій у творі.

ЗНАК – у структурно-семіотичній методології літератури тлумачиться як модель, що поєднує смисл та структуру і служить одним із основних засобів творення художнього світу. Виділяються лінгвістичні знаки (*Ф. де Сосюр*), знаки, що віддзеркалюють структуру поняття (*Ж. Дерріда*), знаки-образи. Знак потребує «прочитання», зокрема в літературному творі – образів, художньої структури, підтексту.

ЖАНР (від лат.: рід, вид) – форма мистецького осмислення світу та художньої організації тексту. Жанри є епічні, ліричні, драматичні. За певної історичної епохи формується жанрова система, що являє собою сукупність різноманітних жанрів, які функціонують у межах цієї епохи, зумовлюються нею і мають між собою розвинуті зв'язки.

ІМАЖИНІЗМ (від імажизм – *image* – образ) – модерністичний стильовий різновид, основним принципом якого є визнання самодостатності образу (*образ – понад усе*). Прихильники імажизму (*Олдінгтон, Флетчер, Еліот*) та імажинізму (*Єсенін, Марієнгоф, Антонич*) прагнули до ускладненої метафоризації, побудованої на певних

суб'єктивних асоціаціях, свідомо досягали звільнення творчості від соціального змісту.

ІМПРЕСІОНІЗМ (франц.: *враження*) – стильовий різновид у мистецтві, який ставить перед собою завдання відтворити світ у його рухливості і мінливості, передати суб'єктивні враження автора. Виходячи із основної мети (*змалювати світ таким, яким він видався у момент сприйняття*), імпресіоністи вдавалися до фрагментарності у зображенні, до ліризації, внутрішніх монологів, до гри кольорів, звукових відтінків, до відтворення психологічних станів.

ІНВЕРСІЯ (лат.: *перегортання, перестановка*) – незвичайна розстановка слів у реченні, зумовлена або прагненням підкреслити значення якогось слова, або надати фразі інтонаційної виразності, або пристосуватися до ритміки чи римування (*у віршовій мові*).

ІНТРИГА (від лат.: *заплутую*) – сюжетний хід у художньому творі (*переважно у пригодницькій літературі*), яким робиться натяк на приховані наміри чи події, що розкриваються в подальшому розгортанні сюжету. Водночас інтрига – композиційний чинник, який дозволяє письменнику будувати твір так, що він тримає читача у постійній психологічній напрузі, збуджує читацький інтерес.

ІНТУЇТИВИЗМ (від лат.: *уява, споглядання*) – у літературознавстві це методологія, розроблена А. Бергсоном, яка підносить значення підсвідомого, оголошує інтуїцію головним і визначальним чинником у психології творчості та її інтерпретації читачем і наукою. Сучасні прихильники інтуїтивізму стверджують, що мистецтво інтуїтивно більш глибоко проникає в суть життя, ніж заснована на інтелекті наука.

ІРОНІЯ (грецьк.: *лукавство, глузування*) – один із видів комізму, прихована насмішка над чимось або кимось. Маючи серйозну зовнішню форму, іронія вгадується з контексту. Приклад: «На те письменні ми, читаєм

божії глаголи!.. І од глибокої тюрми та до високого престола – усі ми в золоті і голі» (Т. Шевченко).

КАЛАМБУР (франц.: гра слів) – стилістичний прийом, який полягає в дотепній грі слів, побудований здебільшого на гумористично-пародійному використанні різних значень того самого слова. Приклад: «Він закінчив медінститут і працював тепер вантажником на заводі автонавантажувачів» (М.Рябчук).

КАТАРСИС (грецьк.: очищення) – це завершальна стадія психофізіологічного процесу, який лежить в основі художнього сприймання. Впливаючи на психіку людини, твір мистецтва збуджує протилежно спрямовані афекти, що призводять до вибуху, розрядки нервової напруги. Катарсис – один із видів естетичного переживання.

КЛАСИЦИЗМ (від лат.: взірцевий) – тип творчості у європейській літературі XV – поч. XIX ст., що орієнтувався на естетичні норми і зразки античної класики. Мистецтво класицизму раціоналістичне: твір відзначається ясністю, чіткістю, будується па одному мовному рівні («високий стиль»), на строгих і непорушних композиційних правилах. Герой такого твору підкоряється державним інтересам, почуття втамовує розумом, найвище для нього – обов'язок, підпорядкування абстрактним нормам благочестя. Класицизм дидактичний, його образи естетично одноманітні.

КЛАУЗУЛА (лат.: закінчення) – заключна частина віршового рядка, починаючи від останнього наголошеного складу. Закінчення рядка з наголосом на останньому складі – чоловіча клаузула, на передостанньому – жіноча клаузула, на третьому з кінця – дактилічна клаузула, на четвертому з кінця – гіпердактилічна.

КОЛІЗІЯ (від лат.: зіткнення) – гострі суперечності і зіткнення поглядів персонажів, що виявляються в зображених у художньому творі подіях. Колізія – поняття ширше, ніж конфлікт, тому часто є його джерелом або загальним тлом.

КОМЕДІЯ – драматичний твір, у якому сатиричними та гумористичними засобами змальовано смішне в житті, висміюються потворні суспільні та побутові явища, негативні риси характеру людей. Різновиди комедії – водевіль, інтермедія, вертеп, фарс.

КОМПАРАТИВІСТИКА (від лат.: *порівнюю*) – порівняльне вивчення мистецьких явищ, які належать до культурних надбань різних народів. Компаративістика базується на історико-порівняльному методі, що дає можливість визначити загальні закономірності світового літературного процесу на матеріалі національних літератур. Об'єкт компаративістики – взаємозв'язки і взаємовпливи, сюжети і мотиви у творах різних літератур, типологія образів, жанрів, стилів.

КОМПІЛЯЦІЯ (лат.: *крадіжка, грабіж*) – неоригінальна, несамостійна літературна чи наукова праця, побудована на використанні чужих творів.

КОМПОЗИЦІЯ (лат.: *побудова, складання, створення*) – побудова літературного твору, розміщення і співвідношення його компонентів. Композиція включає в себе сюжет, позасюжетні елементи (*відступи, описи*), залежить від творчого задуму письменника та від родово-жанрових особливостей твору.

КОНФЛІКТ (лат.: *зіткнення*) – ключове поняття у сюжеті художнього твору, яке розкривається через зображення протиставлень на рівні розвитку подій, а також на рівні зіткнення інтересів та можливостей їх реалізації. Конфлікт, породжений прагненнями і сумнівами персонажа, називається внутрішнім. За своїм характером конфлікти можуть мати широкий спектр – громадські, виробничі, побутові, політичні, морально-етичні, психологічні тощо.

КУЛЬМІНАЦІЯ (з лат.: *вершина*) – елемент сюжету, який розкриває вирішальне, найгостріше зіткнення сил, що ведуть боротьбу, момент найбільшого напруження у розвитковій змальованій у художньому творі події.

ЛІРИКА (від назви музичного інструмента – *ліри*) – рід художньої літератури, який виражає внутрішнє життя

людини (*переживання, враження, емоції, роздуми*), є суб'єктивним вираженням почуттів, ліричного «я». Лірика не має сюжетності, оповідального начала, образів-персонажів.

ЛІТОТА (*грецьк.: простота*) – художній троп, який полягає у зображенні якогось предмета чи явища в надмірно зменшеному вигляді. Приклад: «Сад не сад – одне деревце, жмут молодого гілля» (*В. Свідзинський*).

МЕДИТАЦІЯ (*лат.: роздум*) – жанр ліричної поезії, у художньо-семантичному полі якого перебувають питання філософського ґатунку (*роздуми про життя і смерть, мить і вічність, людину і суспільство, історію і сучасність тощо*). Медитаціям притаманні роздумлива інтонація, самозаглибленість, емфатичний (*почуттєво-виразний*) стиль, оперування абстрактними поняттями та ускладненими образами.

МЕЛОДРАМА (*грецьк.: пісня і дія*) – драматичний твір, у якому монологи та діалоги персонажів поєднуються з музикою та піснями. Характерні риси мелодрами: наявність інтриги, поділ персонажів на позитивних та негативних, повчальність, виразні елементи сентименталізму.

МЕМУАРИ (*франц.: спогади*) – твір у формі записок-спогадів про минулі події, у яких автор брав участь, був їхнім очевидцем або сучасником. Мемуарам притаманна документальність, історична достовірність, хоч не виключається право автора на художній домисел.

МЕТАФОРА (*грецьк.: перенесений*) – літературний троп, заснований на образному розкритті суті та особливостей предмета чи явища шляхом перенесення на нього за подібністю ознак і властивостей іншого предмета чи явища. Вид метафори – персоніфікація (*уособлення*). Прикладом розгорнутої метафори може бути окремих твір (*переважно поетичний*). Приклад: «З душі землі встають крики, тьмою птахів летять на хрест» (*Т. Осьмачка*).

- МЕТОНИМІЯ** (грецьк.: *перейменування*) – літературний троп, суть якого полягає в заміні назви одного явища чи предмета іншою, що асоціативно з ним пов'язана. Різновиди метонімії – перифраз, синекдоха. Приклад: «П'яним сонцем тіло налилося» (*Олена Теліга*); «Рослинних рік підноситься зелена повінь» (*Б.-І. Антонич*).
- МЕТРИКА** (від грецьк.: *міра, розмір*) – версифікаційні правила, теорія віршових розмірів.
- МІМЕЗИС** (грецьк.: *наслідування*) – одна з теорій походження та природи мистецтва, зокрема і словесного. Суть цієї теорії сформулював Аристотель, який вважав, що мистецтво породжується прагненням людини наслідувати природу (*довкілля*), і це приносить їй насолоду.
- МІФ** (грецьк.: *слово, сказання*) – словесний твір про походження Всесвіту, Землі, богів, людини, явищ природи та ін., де відобразились прадавні вірування й уявлення народів. Сукупність таких оповідей складає міфологію.
- МОДЕРНІЗМ** (франц.: *новітній, сучасний*) – загальна назва різноманітних художньо-філософських тенденцій у літературі кінця ХІХ-ХХ ст., які виникли в умовах кризи реалізму. На відміну від позитивістської світоглядної основи та принципу міметичної творчості, модернізм опирався на внутрішньо притаманні мистецтву естетичні основи, відстоював самоцінність художньої творчості. Найновіші тенденції у сучасному світовому мистецькому процесі прийнято називати *постмодернізмом*.
- МОТИВ** (від лат.: *рухати*) – найпростіша розповідна (*епічна*) одиниця. У сучасному літературознавстві цей термін здебільшого застосовують до ліричних творів (*мотив кохання, смутку, самотності, осінній чи весняний мотив тощо*).
- НАРАЦІЯ** (франц. – *говоріння, мовлення, викладання*) – розповідність, акт комунікації (*зв'язку*) наратора (мовця-автора) з читачем. Нарация включає в себе

«голос» автора, структурування сюжету, типи оповідності.

НАРИС – оповідний художньо-публіцистичний твір, у якому автор показує підмічені ним у житті дійсні факти, події і людей.

НАТУРАЛІЗМ (від лат.: природа) – творча манера у літературі, якій притаманне фактографічне зображення дійсності, трактування людської поведінки та вчинків зумовленістю біологічної природи людини. Її спадковими чинниками та соціальним середовищем.

НЕОЛОГІЗМИ (від грецьк.: нове слово) – словесні новотвори, що надають мові художньої виразності. Приклади: «У тіні пагорків, процвівши потаймиру, звучить колона» (М. Бажан); «Соняхи, щирі огнепоклонники, сходу кивають злоголово» (А. Малишко).

НОВЕЛА (від лат.: новітній) – невеликий за обсягом епічний твір з гострим сюжетом і несподіваною розв'язкою; характерні риси: лаконічне письмо, психологізм, невелика кількість персонажів.

ОБРАЗ – 1) форма мислення в мистецтві, художнє узагальнення, яке в конкретно-чуттєвій формі розкриває суть зображеного; 2) образ змальованої у літературному творі людини – персонаж, котрий може мати свій прототип (конкретну особу) або бути вигаданим, змодельованим за художнім принципом.

ОДА (грецьк.: пісня) – похвальний ліричний твір, присвячений видатним особам чи важливим подіям і написаний в урочисто-патетичній формі.

ОКСИМОРОН (грецьк.: дотепно-безглузде) – літературний троп, суть якого – у поєднанні протилежних за змістом, контрастних понять, що спільно дають новий образ-парадокс. Приклад: «Мертва душа буде жаско мовчати, а заговорить могила жива» (Леся Українка).

ОПОВІДАННЯ – невеликий за обсягом розповідний твір здебільшого про одну або декілька подій у житті людини. Цьому жанру властива оповідальна інтонація, описовість, незначна кількість персонажів, нескладна композиція.

ПАМФЛЕТ (від грецьк.: *усе спалюю*) – невеликий за обсягом сатиричний твір публіцистичного жанру на актуальну тему.

ПАНЕГРИК (від грецьк.: *урочиста промова*) – жанр лірики (*рідше – епосу*), зміст і художня структура якого підпорядковані вихвалянню та ушляхенню якоїсь людини.

ПАРАЛЕЛІЗМ (від грецьк.: *той, що рухається поряд*) – літературний троп, сутність якого у паралельному зображенні за аналогією кількох явищ з різних сфер життя з метою їх художнього зіставлення. Приклад: «Ой у лузі та ще й при березі / Червона калина, / Породила тая й удівонька / Хорошого сина» (*Нар. пісня*).

ПАРОДІЯ (від грецьк.: *анти-пісня, пісня навпаки*) – жанр сатиричної чи гумористичної літератури, заснований на перебільшено комічному наслідуванні твору якогось автора або літературного напрямку.

ПАСТОРАЛЬ (лат.: *пастуший*) – ліричний твір, у якому ідеалізовано зображене сільське життя на лоні природи, романтичне кохання пастухів і пастушок.

ПАТЕТИКА (від грецьк.: *чутливий, пристрасний*) – урочиста настроєність, піднесений, схвильований тон літературного твору, побудованого у «високому стилі».

ПАФОС (грецьк.: *почуття, пристрась*) – піднесений настрій автора у літературному творі, зумовлений досягненням суті зображуваного життя.

ПЕРИПЕТІЯ (грецьк.: *несподіваний поворот*) – сюжетний хід, якому характерна несподівана зміна у перебігу подій та долі персонажів. Перипетія є неодмінним структурним елементом інтриги, гострого сюжету в пригодницьких творах.

ПЕРИФРАЗ (грецьк.: *описовий вираз, говорити навколо*) – різновид метонімії, складається, як правило, зі словосполучення чи фрази, яка замінює назву предмета чи явища. Приклади: «Та минав ти, наш Кобзарю, чужії пороги» (*Леся Українка*); «Не

вернеться чорнобривий та й не привітає, не розплете довгу косу, хустку не зав'яже» (Т. Шевченко).

ПОВІСТЬ – розповідний художній твір з нерозгалуженим сюжетом, невеликою кількістю персонажів, з охопленням незначної кількості подій.

ПОЕЗІЯ (грецьк.: *творчість*) – 1) мистецтво слова, літературний вид творчості; 2) віршована, ритмічно побудована мова; 3) віршовані твори якогось автора, народу, епохи; 4) лірична творчість.

ПОЕМА – ліро-епічний жанр, що реалізується у віршовій формі і відображає певні події та характери.

ПОЕТИКА (з грецьк.: *майстерність творення*) – 1) наука про художню літературу, теорія літератури; 2) теорія поезії (*версифікація, образність, мова, композиція та ін.*) 3) система художніх принципів якогось літературного напрямку, жанру чи окремого поета.

ПОРІВНЯННЯ – літературний троп (*у стилістичному сенсі – прийом, зворот*), побудований на зіставленні певних рис чи якостей зображуваних об'єктів. Порівняння має сталу синтаксичну форму – йому властива обов'язкова двочленність: називання того, що порівнюється, і того, з чим порівнюється; у синтаксичну конструкцію входить порівняльне слово (*як, ніби, неначе, немов, нібито*).

ПРИТЧА – повчальне алегоричне оповідання про людське життя з моралізаторським смислом. Притча передбачає двоплановість у розгортанні теми: проголошена думка поступово переходить в іносказання і ніби повертається в попередній стан, але в новій якості, підсилена образною сугестією слова.

ПРОЗА (від лат.: *пряма, вільна мова*) – літературний вид творчості, заснований на неритмічному (*на відміну від поезії*), довільному плині художньої мови. Прозовим творам характерне: оповідальність, поєднання мови автора, оповідача, персонажа, раціоналістичне начало, образна «прозорість», ускладнена стилістика.

ПРОЛОГ (грецьк.: *попереднє слово, мова*) – компонент у побудові твору, який коротко заявляє про головний

мотив, тему або смисл того, що буде зображене далі. Як правило, прологи бувають в епічних чи драматичних творах.

ПСАЛОМ (*грецьк.: пісня*) – пісня релігійного змісту, створена для відображення особистісного ставлення до божества. Псалмам притаманні високохудожня образність і тонкий ліризм.

РЕАЛІЗМ (*від лат.: речовий, дійсний*) – тип художньої творчості, заснований на розумінні літератури як засобу пізнання й осмислення людської особистості. Реалізму характерний аналітичний підхід до зображення дійсності, що усвідомлюється як джерело і критерій художності літературного твору. Дотримуючись міметичних принципів зображення «у формах життя», реалізм прагне до «правдивості» у змалюванні дійсності. Зосереджуючись на ідеях та суспільних проблемах часу, реалізм нерідко виконував роль ідеологічну та політичну, ігноруючи при цьому художню сутність мистецтва слова.

РЕМАРКА (*франц.: позначка, примітка*) – авторські пояснення в тексті драматичного твору, що містять стислу характеристику обставин дії, зовнішності та поведінки дійових осіб.

РЕМІНІСЦЕНЦІЯ (*лат.: спогад*) – відгомін у художньому творі якихось мотивів, образів, деталей з відомого твору іншого автора.

РЕФРЕН (*франц.: повтор*) – повторення групи слів, рядка або кількох віршованих рядків наприкінці строфи або групи строф. У пісні – приспів.

РЕЦЕПЦІЯ (*лат.: сприйняття*) – 1) сприймання письменником літературного досвіду інших авторів, його осмислення і перенесення у власну творчість; 2) сприймання читачем (*реципієнтом*) художнього твору, читацька співтворчість; 3) наукове сприймання й осмислення художніх творів (*рецептивна естетика*).

РЕЦЕНЗІЯ (*лат.: розгляд, оцінювання*) – жанр літературної критики, призначення якого – оперативний відгук, оцінка художнього твору (*групи творів*), його

попередній аналіз, інтерпретація, спроба окреслити його художню вартість та місце в літературному процесі.

РИМА (грецьк.: *сумірність, узгодженість*) – співзвучність слів або закінчень віршових рядків. Найчастіше рима буває в кінці рядків, але є і *внутрішні рими* (всередині рядка). *Чоловіча рима* – закінчення віршового рядка з наголосом на останньому складі; *жіноча рима* – закінчення віршового рядка з наголосом на передостанньому складі; *дактилічна рима* – закінчення віршового рядка на третьому з кінця складі; *гіпердактилічна рима* – закінчення віршового рядка з наголосом на четвертому з кінця складі. Рими бувають *точні (повні)* – майже повне звукове співпадати слів чи закінчень рядка; *неточні (неповні)* – побудовані на різноскладовості і різнонаголошеності закінчень рядків. Схеми римування: *суміжне* – аа бб вв і т.д.; *перехресне* – абаб; *кільцеве* – абба.

РИТМІКА (від грецьк.: *рівномірний*) – вчення про ритм; розділ віршування, що вивчає природу віршового ритму, принципи й методику його аналізу. Термін «ритміка» застосовується і до характеристики ритмічного ладу окремого віршового твору.

РИТОРИЧНІ ФІГУРИ (з грецьк.: *ритор – оратор, промовець*) – стилістичні звороти, що надають художній мові експресії, емоційності, впливової сили. Виділяють такі риторичні звороти: *звертання*: «Поле, поле! Чом ти мовчиш? Не ридаєш?» (Є. Плужник); *вигуки*: «Сяйте, зорі, сяйте, чисті! Сипте огнецвіт!» (М. Вороний); *запитання*: «І всі ми впали на коліна: / Невже воскресла Україна?» (В. Олесь).

РІД ЛІТЕРАТУРНИЙ – художньо організована дійсність, яка виражає співвідношення між об'єктом (*предметом зображення*) та суб'єктом (*автором, носієм зображення*). Залежно від цього співвідношення можна виділити ліричний рід (*суб'єктивована художня дійсність*), епічний рід (*об'єктивована художня дійсність*), драматичний рід (*дійсність зображена як подія, неухильний розвиток*).

- РОЗВ'ЯЗКА** – частина сюжету, яка зображує наслідки, до яких призвело розв'язання покладених в основу твору конфліктів.
- РОМАН** (*франц.: романський, первісно – твір на одній з романських мов*) – складний за побудовою і великий за обсягом епічний прозовий (*віршовий*) твір, у якому широко охоплені життєві події певної епохи та багатогранно змальовано персонажі, кількість яких часто значна. За змістом романи є історичні, соціально-побутові, родинно-побутові, філософські, пригодницькі, науково-фантастичні, психологічні тощо. Кілька романів одного автора, пов'язані однією темою і персонажами, об'єднуються в дилогію, трилогію, тетралогію, цикл романів.
- РОМАНС** (*від лат.: по-романськи*) – сольна лірична пісня про кохання.
- РОМАНТИЗМ** – тип художньої творчості, в основі якого лежить суб'єктивно-індивідуальне начало, почуттєве сприймання світу. Виник на межі XVIII – XIX ст., розвивався у більшості світових літератур. Романтизму притаманні піднесеність у відтворенні дійсності, тягіння до винятковості та незвичайності зображуваних об'єктів, емоційна наснаженість і сугестивність образів, героїчний пафос, експресивні вияви різноманітних внутрішніх переживань.
- САТИРА** (*лат.: суміш, усяка всячина*) – спосіб художнього зображення дійсності, заснований на осудливому осміянні явищ, типів, характерів. Як вид комізму – викривальний сміх, породжений висвітленням абсурдності, алогізму, примітивізму буття. Термін вживається й на означення жанрового різновиду комічних творів.
- СЕНТИМЕНТАЛІЗМ** (*від франц.: почуттєвість, чутливість*) – тип художньої творчості, який надає перевагу духовно-емоційному у житті. Позірна наївність і чуттєвість у моделюванні дійсності у сентиментальних творах розрахована на співпереживання з боку читача. Помітну роль у сюжетотворенні відіграють збіг обставин, випадок. Основні теми: сільська ідилія,

милування природою, елегійні настрої, надмірні пристрасті у любовних почуттях, протистояння добра і зла в людських стосунках.

СИМВОЛ (від грецьк.: *знак, натяк*) – умовне означення якогось явища або поняття іншим на основі подібності з метою стисло і яскраво розкрити образ. Здатність людини до символізації, закладена ще в давній словесній творчості, породила чимало образів-символів у фольклорі, звідки вони перейшли у літературу. Можна виділити і суто літературну символіку. Культ і культивування символу в художній творчості призвів до виникнення стильового різновиду в модернізмі – *символізму*. Головне завдання символісти вбачали в подоланні натуралізму та побутовізму у змалюванні дійсності у заглибленні в потаємні першооснови буття, не доступні логіці.

СИНЕКДОХА (грецьк.: *співвіднесення*) – різновид метонімії, суть якого полягає у кількісному зіставленні предметів та явищ (*вживання однини у значенні множини і навпаки – видового поняття замість родового тощо*). Приклад: «В славнім місті під Хотином, / Гей, гей, у потоку, / Б'ється турок із москалем більше як півроку» (*Нар. пісня*).

СИНОНІМИ (грецьк.: *однойменний*) – слова, відмінні за звучанням, але однакові за змістом. Застосування синонімів у художньому тексті сприяє смисловій точності, стилістичній і лексичній різноманітності, експресивно-емоційному наповненню. Приклад: «Ніч темна, олив'яна, зимна, люта, чорна, лиш вітер обертає хмар важенні жорна» (*Б.-1. Антонич*).

СОНЕТ (від *італ.*: *звучати*) – вірш, який складається з чотирнадцяти рядків, що римуються між собою за певною схемою. Форма сонета вважається канонічною, проте у своєму історичному розвитку (*зародився у XVI ст.*) виявив гнучкість і зазнавав постійного оновлення.

СТИЛЬ (*лат.*: *грифель для писання*) – формотворча образна система, принцип організації художнього світу. Структура стилю охоплює тропіку, риторіку

(*мистецтво викладу*) та мову. Розрізняють індивідуальний стиль, стильовий різновид, стиль епохи.

СТОПА – ритмічна одиниця вірша, поєднання наголошеного та ненаголошених складів. У силабо-тонічному віршуванні найчастіше зустрічаються двоскладові (*хорей, ямб*) і трискладові стопи (*дактиль, амфібрахій, анапест*).

СТРОФА (*від грецьк.: поворот, зміна*) – ритмічно, інтонаційно і синтаксично завершений віршовий твір або його частина з певною системою клаузул у рядках або римування. Строфа може складатися з будь-якої кількості віршових рядків. Найчастіше зустрічаються такі: дворядкова (*дистих*), трирядкова (*терцет, терцина*), чотирирядкова (*катрен*), шестирядкова (*секстина*), восьмирядкова (*октава*), десятирядкова. Особливі строфи: елегійний дистих, сапфічна строфа, танка, хоку, газель, рубаї, бейт.

СТРУКТУРАЛІЗМ (*від лат.: будова, розміщення, порядок*) – науковий метод, який розглядає літературу як мистецтво слова, як текст. У роботах теоретиків структуралізму (*Ф. де Соссюр, К. Леві – Стросс, П. Якобсон, Р. Барт, Ю. Лотман*) текст розглядається як система знаків, з'ясовується питання, що робить мовну інформацію твором мистецтва, досліджуються поетичні функції мови.

СУГЕСТІЯ (*від лат.: навчаю, навіюю*) – термін, який застосовується у вивченні специфіки художнього сприймання літературних творів, зокрема у з'ясуванні психо-емоційних механізмів впливу художньої образності на уяву та почуття реципієнта. Сугестія – сила, енергія художнього слова.

СЮЖЕТ (*франц.: тема, предмет*) – зображення подій в інтерпретації автора. Ці події складаються здебільшого із вчинків персонажів. До основних елементів сюжету належать: експозиція, зав'язка, розвиток дії, кульмінація, розв'язка. Є різні способи побудови сюжету: хронологічні переставлення подій, замовчування (інтригування), насиченість

перипетіями, інтригуючі паузи, монтаж епізодів. Рушійною силою у розвитку сюжету є конфлікт.

СЮРРЕАЛІЗМ (франц.: *надреалізм*) – стильовий різновид у модернізмі, який виник під впливом *дадаїзму*, філософії інтуїтивізму та фрейдизму. Відтак цьому стилю властива посилена увага до підсвідомого, що стає джерелом «автоматичного письма», а сама творчість мислиться як «сон наяву» (*спорідненість сну і творчої фантазії*).

ТЕКСТ (від лат.: *тканина, зв'язок*) – у широкому значенні – це структура, що складається з елементів-знаків, які становлять собою певну єдність. Тут знак – це образ з його значеннями та способом його вираження. Текст (*у вузькому значенні*) – це єдність мовних знаків, що організовані за нормами певної мови і є носіями інформації. Художньому тексту притаманні завершеність, мінливість смислу, відкритість для інтерпретації, єдність виображеного світу. Текст багатозначний, внаслідок чого виникає безліч варіантів його тлумачення. *Контекст* – текстуальне оточення, яке розкриває сутність того чи іншого образу, мотиву, міфа, зумовлює його комунікаційну вартість. *Підтекст* – приховане, образно-художнє, внутрішнє значення літературного тексту.

ТЕМА (від грецьк.: *те, що в основі*) – коло життєвих явищ або якась сторона життя, обрана письменником для зображення з метою певних узагальнень, розкриття якихось закономірностей дійсності. Теми є соціальні, побутові, історичні, психологічні, філософські. Актуальна тема співзвучна часові і викликає громадський резонанс. Центральна тема твору – це найсуттєвіше, найзагальніше у його змісті. «Вічні теми» – це однаково важливі теми в будь-яку історичну епоху (*тема життя і смерті, тема людської долі, тема кохання, тема боротьби добра і зла та ін.*).

ТРАВЕСТІЯ (від франц.: *переодягати, перелицьовувати*) – один із видів комізму, жартівлива переробка серйозного твору. Травестії властиві елементи

пародіювання, фарсу, карнавальності, жвавість і дотепність стилю.

ТРАГЕДИЯ (від грецьк.: *пісня для козла*) – драматичний твір, в основу якого покладено дуже гострий конфлікт, який призводить до трагічної розв'язки – герой, вступаючи в боротьбу, гине фізично або духовно. Жанрове коріння трагедії – у міфі про «загибель» та «воскресіння» Діоніса, який постав у вигляді козла (грецьк. *трагос* – козел).

ТРОП (від грецьк.: *зворот*) – слово чи вислів, вжиті у переносному значенні, художній засіб, прийом.

ФАБУЛА (лат.: *сказання, байка*) – у художньому творі виклад подій у причиново-наслідковій хронологічній послідовності. У «малих» епічних чи ліро-епічних жанрах одна фабула, яка не відзначається складним сплетінням подій. У великих епічних чи драматичних творах може бути використано декілька фабул – для розгортання значної кількості подій.

ФЕЙЛЕТОН (франц.: *аркуш*) – невеликий за обсягом художньо-публіцистичний твір актуальної тематики. Фейлетон може мати документальну основу, а складниками стилю є сатира, іронія, сарказм.

ФЕНОМЕНОЛОГІЯ (від грецьк.: *те, з'являється у свідомості, вияв свідомості*) – теорія у літературознавстві (Е. Гуссерль, Р. Інгарден), яка трактує літературний твір як об'єкт, що усвідомлюється через акт читання («присвоєння» читачем тексту), внаслідок чого художнє сприймання твору постає як акт співтворчості. Послідовники цієї теорії зосереджували увагу на онтології (*бутті*) твору, на дослідженні взаємозв'язку між уявою автора та світом, зображенням у тексті, на дослідженні мови твору як джерела феноменологічного «я» письменника.

ФОНІКА (грецьк.: *вимовляю, звучу*) – звукова організація мови, яка стосується здебільшого поетичної творчості, віршування. Фонетичними засобами художньої мови є асонанс, алітерація, ономатопея (звуконаслідування).

ФУТУРИЗМ (від лат.: *майбутнє*) – стильовий різновид у модернізмі, якому притаманні деестетизація та дегуманізація мистецтва, заперечення будь-якого культу чи авторитету в мистецтві, бунтівливі та скандальні витівки у літературі (*епатаж*). Витоки футуризму – у стрімкому оновленні суспільної свідомості під впливом технічного прогресу, виникнення нових засобів масової інформації, внаслідок чого футуризм намагався шукати нові форми художнього самовираження.

ХОРЕЙ (від грецьк.: *хор*) – у силабо-тонічному віршуванні двоскладова стопа з наголосом на першому складі (*/ –*).

ХРОНОТОП (від грецьк.: *час і місце*) – взаємозв'язок часових і просторових характеристик зображених у художньому творі явищ.

ЦЕЗУРА (від лат.: *рубати*) – ритмічно-інтонаційна пауза всередині віршового рядка. Має своє постійне місце в гекзаметрі, у силабічному вірші.

ЯМБ (грецьк.: *напасник*) – у силабо-тонічному віршуванні двоскладова стопа з наголосом на другому складі (*– /*).

Навчальне видання

БІЛОУС Петро Васильович

ВСТУП ДО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

ПСИХОЛОГІЯ ЛІТЕРАТУРНОЇ ТВОРЧОСТІ

Лекції

В авторській редакції

Верстка і художнє оформлення Анфіси Горбань

Підписано до друку 02.06.2009.

Формат 60x84/16. Гарнітура Times. Папір офсетний.

Ум. друк. арк. 16. Наклад 300 прим.

Віддруковано з готових оригінал-макетів в ПП "Рута"
10014, м. Житомир, вул. М.Бердичівська, 17-а.
Реєстраційне свідоцтвосерія ЖТ № 2 від 24.12.2001 р.

Білоус П.В.

Б 61 Вступ до літературознавства. Теорія літератури.
Психологія літературної творчості: Лекції / П.В. Білоус.
– Житомир: Рута, 2009. – 336 с.

ISBN 5-868668-058-5