

СПРИЙНЯТТЯ ЯК ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА ПРОБЛЕМА

У статті аналізуються проблеми сприйняття художнього твору: його роль у літературній комунікації, елементи, механізм, етапи формування. Через зіставлення психологічної рецепції з художньою пропонуються шляхи формування художнього сприйняття читачів.

Ключові слова: літературна комунікація, художнє сприйняття, рецепція, аперцепція, авторські настанови, асоціації, перцептивний образ.

У формулі літературної комунікації – автор-текст-читач – відбито ланцюжковий зв'язок суб'єктів діалогу з об'єктом, який забезпечує їхнє художнє спілкування в процесі читання. Попри універсальність винайденої формули, яка завоювала науковий і прикладний простір, слід визнати її відносну статичність. Творчі процеси, за допомогою яких відбувається художній діалог, залишаються за межами цього тричлена. Як мова функціонує в мовленні, думка – в мисленні, так автор і читач існують і взаємодіють у процесі художнього сприйняття. Авторське та читацьке

сприйняття мають подібну психологічну та естетичну природу, але різну гносеологічну послідовність: результат художнього пізнання світу автором і переживання авторського знання читачем. Відповідно й проблему сприйняття твору мистецтва об'єднують два різні за змістом, часом протікання, спрямуванням, функціями процеси: сприйняття світу автором із наступним його втіленням і сприйняттям авторського світу читачем. Поет і теоретик літератури В. Брюсов писав: “Існує два шляхи вивчення мистецтва: вивчення душевних хвилювань, які оволодівають глядачем, читачем, слухачем, коли він віддається художнім враженням, і вивчення душевних хвилювань, які спонукають художника до творчості” [5, с. 96]. Слова російського поета-символіста підкреслюють рівноцінність авторського й читацького сприйняття та визначають головні аспекти художньої творчості – народження літературного твору автором та подальше контрапунктне (у ви-



гляді множинних пара-лелей) його життя у свідомості читачів.

До аналізу читацьких реакцій на твір мистецтва дослідники літератури звернулися значно пізніше, ніж до аналізу авторського сприйняття та його художнього втілення, що, можливо, пов'язане з необхідністю накопичення історичного досвіду інтерпретацій творів поколіннями читачів. Утім, увага до сприйняття творів мистецтва існує з часів античності. Уперше до цієї проблеми звернувся Аристотель у вченні про катарсис – очищення душі глядача під дією афектів (сильних емоцій) співчуття й страху або краси й насолоди. Античний філософ пов'язав закладені у творі мистецтва емоції з душевною реакцією того, хто його сприймає. Пізніше про сприйняття писали філософи Г. Лейбніц та І. Кант, вважаючи почуттєве сприйняття початковим етапом пізнання мистецтва. Психологію сприйняття реальності, предметів, явищ життя досліджували, починаючи з XVIII століття, що допомагало зрозуміти сутність, природу, структуру, етапи сприйняття творів мистецтва, яке отримало назву художнього або естетичного. Слід зазначити, що поняття “сприйняття творів мистецтва” та “художнє сприйняття” не ідентичні. Художнім буває сприйняття реалій світу, і не кожне сприйняття творів мистецтва слід вважати художнім. З появою психологічної школи О. Потебні ви-вчення художнього сприйняття набуло наукових засад і було продовжено вченими різних галузей: літературознавцями російської формальної школи та структуралістами (В. Жирмунський, Ю. Тинянов і В. Шкловський; М. Гаспаров і Ю. Лотман); психологами – Л. Виготським та його послідовниками, зокрема Харківською психологічною школою (Д. Арановська-Дубовис, О. Запорожець, Т. Титаренко, К. Хоменко) та московськими психологами (Л. Гурович, Н. Карпинська, О. Никифорова, Б. Теплов, О. Фльорина). Фундаментальними дослідженнями зі сприйняття мистецтва залишаються праці психологів Л. Виготського, Л. Венгера, Д. Елькони́на, культурологів Ю. Борева, американських учених Р. Арнхейма, Р. Грегори, І. Рока. Серед досліджень художнього сприйняття можна виділити кілька груп, що спеціалізуються на певному виді мистецтва та засобах їхнього функціонування: сприйняття музики (І. Арановська, Н. Боголюбова, Н. Ветлугина, С. Ісаєва, Д. Щирин), творів живопису (Р. Арнхейм, Ю. Полуянов), сприйняття художньої мови (А. Богуш, Н. Гавриш,

І. Зимня, Є. Фльорина), сприйняття театру (Н. Ветлугина, Р. Жуковська, Н. Карпинська, Д. Менджерницька), сприйняття художніх прозових творів (Д. Арановська-Дубовис, Л. Гурович, В. Єзикеєва, Н. Карпинська, О. Никифорова, Л. Славина, О. Фльорина, С. Чемортан, П. Якобсон), сприйняття поетичних творів (Л. Беляєва, С. Жупанин, С. Крегжде, Т. Косма, К. Любимова, В. Олешкевич). Художній твір у психологічних дослідженнях розглядається як певна стала величина, яку необхідно досягнути у всій повноті художньої та естетичної значущості, не відхиляючись від визначеного ідейно-художнього змісту. Зрозуміло, що подібна нормованість творчих процесів, зокрема їхнього сприйняття, пояснюється соціалістичним потрактуванням мистецтва з суворими єдностями, визначеністю та ієрархією характеристик та ідей. Проте й сьогодні, особливо в методичній літературі, залишається визнання за твором єдиного “правильного” потрактування. Не зважаючи на подібну регламентацію, в багатьох дослідженнях радянського часу Харківської та Московської наукових шкіл залишаються цінними експериментальні спостереження за емоційними реакціями читачів, формуванням їхніх зорових, слухових, смакових, нюхових, тактильних образів, впливом чуттєво-емоційних переживань у процесі сприйняття художньої літератури.

Новий погляд на проблему запропонували представники школи рецептивної естетики XX століття, до якої належали літературознавці Г. Бук, Р. Варніг, В. Ізер, К. Штірле, П. Шонді, Г.-Р. Яусс та ін. Американський варіант рецептивної естетики відомий як “критика читацької реакції”, серед її прибічників найвідоміші Є. Герш, Дж. Купер, С. Фіш. Основні принципи та засади німецького та американського варіантів рецептивної естетики набули широкого використання та популярності в 70-і роки XX століття. Ідеї рецептивної естетики розробляли російські вчені Ю. Боров, М. Гей. В Україні проблему читача в середині 1960-х років, спираючись на праці О. Потебні, І. Франка, О. Білецького, досліджували В. Брюховецький, Р. Гром'як, М. Ігнатенко, Г. Сивокінь.

За твердженням культуролога Ю. Борева, “художнє сприйняття багатопланове й поєднує: безпосереднє емоційне переживання; досягнення логіки розвитку авторської думки; багатство й розгалуження художніх асоціацій, що втягують усе поле культури в акт рецепції” [4, с. 440]. Учений вважає, що





художнє сприйняття формують суб'єктивні фактори, або аперцепція: обдарованість, фантазія, пам'ять, особистий емоційний досвід, запас життєвих і художніх вражень, культурна підготовка; та об'єктивні фактори, обумовлені культурною епохою, соціально-історичними умовами, національною культурою. Художньому сприйняттю властива асоціативність – аналогії з фактами художньої культури, життєвими та історичними ситуаціями, емоційними переживаннями та випадками із життя. Асоціації суттєво збагачують сприйняття творів, вводять до змісту життєво-емоційний контекст читача. Важливими психологічними чинниками сприйняття творів мистецтва є мотиви-настанови, що ґрунтуються на культурних і моральних цінностях, стереотипах мислення та поведінки, почуттях, емоціях, уявленнях і поняттях. Реципієнт-читач літературного твору поринає у віртуальний світ чужого сприйняття, яке набуло художнього завершення й естетичного значення, щоб зрозуміти й оцінити його з подальшим прийняттям або запереченням. Автор спрямовує читацьке осягнення літературного світу, веде читача за собою, іноді прямо закликаючи: “За мною, мій читачу, і тільки за мною...”. Але унікальність мистецтва полягає в тому, що читач, якого веде автор, вносить у твір власні емоції, почуття, думки – усі прояви своєї індивідуальності, тим самим заявляючи про рівноправність із головним суб'єктом літературної комунікації – автором. Ю. Лотман так узагальнив позицію читача в процесі сприйняття художнього тексту: “Читач вносить у текст свою особистість, свою культурну пам'ять, коди й асоціації” [13, с. 112]. Якщо психологи підкреслюють глобальне значення процесу сприйняття для життєдіяльності людини (“життя та сприйняття невід'ємні” [1, с. 15]), то дозволимо собі перефразувати висновки психолога В. Барабанщикова: “життя мистецтва та його сприйняття невід'ємні”.

Й.-В. Гете з присутнім йому лаконізмом виділив типи художнього сприйняття: “1) насолоджуватися красою, не міркуючи; 2) судити, не насолоджуючись; 3) судити, насолоджуючись, і насолоджуватися, міркуючи” [4, с. 434]. Німецький письменник керувався вибірковістю й індивідуальністю сприйняття мистецтва. Саме третій – синтетичний тип сприйняття, відповідає, на його думку, природі художньої творчості, коли емоційність поєднується з раціональністю, інтуїція з логікою. У структурі художнього сприйняття виділяють власне сприйняття – розкодування

знакової системи й розуміння смислу тексту, та реакцію на сприйняття – плин відчуттів та емоцій, що пробуджуються в душі реципієнта. Гете поєднав у визначених типах індивідуальність сприйняття знакової системи (міркування, розкодування) з реакцією на це сприйняття (відчуття, емоції). Почуттєвістю та емоційністю художнє сприйняття нагадує психологічне сприйняття – початкову фазу процесу пізнання. Психологічна природа сприйняття є чуттєвою із частковим включенням до неї мисленневих процесів. С. Рубінштейн процес взаємодії чуттєвого та логічного пізнання порівнював із безкінечною спіраллю, де чуттєве постійно перетинається з логічним. Відповідно і чуттєва, емоційна реакція читача на створену автором образну картину світу не обмежується її психологічними переживаннями (“насолоджуватися”), а здійснюється як мисленнева інтерпретація (“міркувати”, “оцінювати”). Спілкування читача з художнім твором – складний психологічний процес, який розпочинається актом особистої емоційно-чуттєвої реакції, а закінчується оцінками й інтерпретаціями. Саме на читацьку аперцепцію розраховує автор, апелюючи до досвіду, асоціативного мислення й уяви реципієнта. У процесі сприйняття осмислюється художньо-естетична доцільність твору, здійснюється інтерпретація його компонентів і сенсу в цілому, осягаються співвідношення тексту, підтексту і контексту, позицій автора, оповідача, розповідача, ліричного героя, персонажів, їхнього багатоголосся.

Типи художнього сприйняття в літературознавстві пов'язують не тільки з особливостями авторського сприйняття й аперцепції читача, а також з історично сформованими способами художнього мислення. Перший тип – реалістичний, або міметичний, який полягає у відтворенні читачем єдино можливого змісту, закладеного у твір автором. Найкращим запереченням такого підходу є лист А. Толстого від 23 квітня 1876 року М. Стахову, де письменник писав: “Якщо я мусив би сказати словами все те, що мав висловити в романі, то я повинен був написати той самий роман, який написав спочатку” [17, с. 433]. А. Толстой категорично не приймає єдине прочитання твору, бо літературна творчість обумовлена не конкретними ідеями, думками, почуттями, а їхнім поєднанням – “зчепленням”, у яке закладено безліч потрактувань. Другий тип, представлений рецептивною естетикою, заперечує уявлення про незмінність художнього змісту, бо кожен читач, за цією теорією



єю, вносить власну інтерпретацію, пов'язану з історико-соціальними та індивідуально-ситуативними особливостями. Третій тип наближається до ідей рецептивної естетики, але припускає існування у творі програми кордонів змістів й ціннісних орієнтирів, закладених автором. Саме ця програма, вважає Ю. Борєв, "обумовлює довільне, але не релятивне прочитання, змінне залежно від типу реципієнта, у певних рамках, заданих самим твором" [4, с. 439]. "Віяло" читацьких потрактувань твору має межі розгортання навколо закладеної в тексті програми. У свідомості кожного читача закарбовується свій Гамлет, Гобсек, Дон Кіхот, проте Гамлет один – Шекспіра, Гобсек – Бальзака, Дон Кіхот – Сервантеса. Вони – інваріанти, а їхні реципієнти варіюють художню інформацію, закладену в образи автором-творцем. Багатоваріантність сприйняття обумовлена зустріччю творів з різними епохами, соціальними та національними групами, особистісним досвідом читачів. Художнє сприйняття відбувається в процесі діалогу, один з учасників якого – автор твору, інший – його читач. Діалогічність, як її розумів М. Бахтін, є головною відмінністю художнього сприйняття: "Для пояснення існує одна свідомість, для розуміння – дві свідомості, два суб'єкти. До об'єкта не може бути діалогічного ставлення, тому не може бути й діалогічних стосунків. Розуміння завжди діалогічне" [2, с. 318]. Діалогічне розуміння передбачає обмін емоціями, почуттями, думками, ідеями.

Художнє сприйняття тісно пов'язане з почуттями, емоціями, мисленням, пам'яттю реципієнта й водночас обумовлюється структурою тексту й властивостями суб'єктивної картини світу автора. Сприйняття художнього твору індивідуально-суб'єктивне і варіативне, але в ньому виділяється інваріантне ядро, яке співвідноситься насамперед зі структурою твору, зображеним у ньому предметним світом. Іншими словами, автор свідомо закладає в тексті художнього твору майбутню його рецепцію. У процесі розвитку художнього сприйняття розвивається читацька спрямованість, зароджується естетична оцінка сприйнятого. Як писав Н. Фортунатов про прозу А. Чехова, "Чехов – один із найактивніших у висловлюванні своєї позиції письменник, він створив таку художню систему, коли читач, зберігаючи ілюзію своєї свободи, йшов кожен раз по шляху, твердо прокладеному для нього автором" [12, с. 284].

Таким чином, художнє сприйняття – це функціональний процес літературного діало-

гу між автором і читачем, який об'єднує авторське світосприйняття, закодоване в тексті художнього твору, та читацьке сприйняття, зумовлене аперцепцією, асоціаціями, настановами і спрямоване на розкодування знакової системи й розуміння змістів у супроводі відчуттів та емоцій, що пробуджуються в душі реципієнта.

Перебіг художнього сприйняття відбувається за аналогією до психологічного: під впливом певних мотивів-настанов здійснюється подія сприйняття, яка індивідуально переживається, в результаті чого формується перцептивний образ. Відмінності полягають у тому, що мотиви сприйняття закладені автором у художній текст як певний план майбутньої рецепції, розрахований на емоційно-інтелектуальний вплив на читача. Сприйняттям літературного твору є реакція читача на реакцію автора, які, за визначенням М. Бахтіна, є синонімами естетичної діяльності: "Реакція, що безпосередньо стосується предмету, не може бути естетично продуктивною, а лише пізнавальною та етичною, естетична реакція є реакцією на реакцію, не на предмет і сенс самі по собі, а на предмет і сенс для даної людини, відповідні цінностям даної людини" [3, с. 17]. Читач немовби замикає собою естетичний ланцюжок, започаткований автором, і в кінцевому підсумку тільки від нього самого залежить, чи зможе він гідно оцінити естетичні переваги твору, відчути справжню художню насолоду. Представник рецептивної естетики В. Ізер вважав, що "літературний твір має два полюси, які називаємо художнім та естетичним: художній стосується тексту, створеного автором, а естетичний вказує на його реалізацію, яку здійснює читач. З цієї полярності випливає, що літературний твір не може бути повністю ідентифікований із текстом або реалізацією тексту, а насправді повинен знаходитись посередині. Твір щось більше, ніж текст, тому що текст оживає тільки тоді, коли він реалізується, а крім того, ця реалізація в жодному разі не є залежною від індивідуальних рис читача" [10, с. 349]. Цю думку образно підтвердив і інший представник школи рецептивної естетики – П. Рікер, котрий уважав процес читання розгортанням динамічного характеру твору, коли читач і автор беруть участь у грі уяви, де важливим є залучення чуттєвих образів до процесу творення речей заради читання, яке приємне тільки тоді, коли активне і творче.

На думку сучасної української дослідниці М. Зубрицької, "процес сприйняття по-





дібно до процесу творчості є неоднорідним, нерівним, не підлягає програмуванню і прогнозуванню, тому теоретично його важко звести до єдиної універсальної моделі. Однак, докладніше аналізуючи дискурс homo legens (людина, що читає), можна виокремити певну логіку і закономірності його розвитку, основну проблематику, зміну парадигм, перехід від вивчення окремих аспектів до системного дослідження суб'єкта та об'єкта читання" [9, с. 13].

Без сумніву, читацька аперцепція складна й варіативна, вона залежить від багатьох умов та обставин. Утім існують створені автором орієнтири, які спрямовують та активізують читацькі переживання. Так, О. Никифорова виділяє наступні настанови-орієнтири активізації творчих та емоційних переживань читача: жанр та загальний характер твору; місце та простір дії; головні дійові особи твору; емоційне ставлення автора; дія твору; обсяг твору; образне ядро [14, с. 21]. Перелічені орієнтири виконують функцію психологічних настанов, які концентрують увагу, активізують чуттєво-емоційну роботу читача. Ознаки жанру, назва твору, місце і час, де відбувається дія, спрямовують читацьке сприйняття в потрібне автору річище. Читацька аперцепція дозволяє уявити перспективи жанру, сюжету, розвитку характерів. Представники школи рецептивної естетики назвали ці передбачення "горизонтом читацьких очікувань". Орієнтування, запропоновані О. Никифоровою, своєю дією на читацьке сприйняття не рівнозначні. Авторська емоційність у ставленні до подій і героїв виконує значно складнішу функцію, ніж настанова на назву твору чи його обсяг. Поняття образності теж неправомірно включене до лінійного переліку поряд з особливостями жанру чи хронотопу. На нашу думку, механізмом художнього сприйняття рухають мотиви-настанови, закладені автором в усі рівні структури художнього тексту (жанр, хронотоп, сюжет, композицію) та чуттєво-емоційні переживання, які складно назвати лише настановами художнього сприйняття, бо саме вони впливають на формування художньої образності.

Місце читацьких чуттєвих (перцептивних) образів та уявлень в механізмі художнього сприйняття залишається до кінця не визначеним і дискусійним. У роботі "Психологія сприйняття художньої літератури" О. Никифорова доводить, що образність не завжди пов'язана з читацькими уявленнями, зокрема зоровими: "Є вірші, при сприйнят-

ті яких зорові уявлення не тільки не потрібні, але й заважають насолодженню ними" [14, с. 10]. Як приклад авторка цитує рядки О. Блока:

*Над бездонним провалом в вечність,
Задыхаясь, летит рысак.*

Образність у цих рядках, на її думку, не зорова, а кінетична, вона передає відчуття стрімкого руху без конкретних образних уявлень, "бо це знищує естетичний ефект". Можна погодитися з тим, що не кожне слово викликає зоровий образ, проте в даному випадку категоричність твердження не аргументована. Образ коня-рисака, який летить над безоднею, – це не просто зорове уявлення, а повноцінний художній образ, сповнений зорових, слухових чуттів та асоціацій із гоголівським птахом-трійкою. До речі, чомусь саме образ коня фігурує як приклад у дискусіях з приводу зорової образності літературної творчості, які гостро постали в літературознавстві на початку ХХ століття. Традиційно основою художнього переживання вважають образність, або почуттєву наочність. Що вище поетичність твору, то більш наочним та чітким буде почуттєвий образ та уявлення у свідомості читача. Представники психологічної школи О. Потебні будь-яке наочне уявлення вважали поетичним: "Якщо, наприклад, думаючи про коня, я дав собі час відновити з пам'яті образ, скажімо, вороного коня, який скаче галопом, із гривною, що розвивається, тощо, то моя думка безсумнівно стане художньою – вона буде актом маленької художньої творчості" [16, с. 39]. Те, що мислення може відбуватися і без наочних уявлень, стверджували у свій час психологи Вюрцбургської школи, а філософ А. Шопенгауер з цього приводу писав: "Невже ми перекладаємо мовлення, яке чуємо, в образи фантазії, що мчаться повз нас, зчіплюються, перетворюються словами відповідно до їх граматичних форм. Яка плутанина була б у наших головах при слуханні мови та читанні книг" [20, с. 420]. І далі філософ, міркуючи над символічним значенням слова, доходить до його заперечення: "Слід на час відмовитися від слів, забути слова й зануритися в конкретне споглядання конкретної речі, відірватися від усіх найменувань, які затемнюють, убивають живу сутність речі" [20, с. 422].

Дискусію з психологічною школою продовжила російська формальна школа, яка на початку 20-х років ХХ століття обґрунтувала погляд на мистецтво як чисту форму, або суму прийомів, що становлять головну мету творчості. Увага до форми дозволила вченим цієї



школи зробити акцент на системі умовностей мистецтва. Матеріалом художнього твору були визнані не тільки слово, звуки, фабули, символи, а й думки, висловлені у творі. Спосіб розташування та побудови цього матеріалу вважався формою художнього твору, зробленою з таким розрахунком, щоб викликати певний естетичний ефект. Погляди та підходи до літературної творчості формалістів, які залишили значний слід у розвитку теоретичної думки, цікавлять нас передусім тому, що ними була зроблена спроба розкласти на складники, на суму прийомів авторське й читачське сприйняття. Один з ідеологів формальної школи В. Шкловський головними в мистецтві вважав умовність і складність форми. Для пояснення взаємозв'язків, які існують між автором, що формує саме таку систему, і читачем, що її сприймає, В. Шкловський уживав поняття конвенції: "Конвенція – це умови взаємодії структур, які автор мимоволі укладає між собою та одержувачами його повідомлень" [19, с. 96]. Літературні прийоми потрібні для певної конвенції між автором і читачами, комунікування, спланованого автором. Авторське сприйняття світу, закладене у творі, руйнує автоматизм людських дій і переживань, якому формалісти протиставили прийом "одивнення", введений В. Шкловським у 1915(6) році та проголошений головним прийомом мистецтва. "У самому факті сприйняття мистецтва є зіставлення твору зі світом. Художник, поет орієнтується у світі за допомогою мистецтва і вносить у те, що ми називаємо довкіллям, своє художнє сприйняття. Одивнення – це дивування світові, його загострене сприйняття" [19, с. 63]. Формалісти у своїй теорії мистецтва як суми прийомів, зокрема "одивнення", спиралися на погляди головного парадоксалиста ХХ століття фізика А. Ейнштейна, котрий писав: "Факт дивування відбувається тоді, коли сприйняття вступає в конфлікт із достатньо усталеним світом понять" [16, с. 133]. Шлях створенням креативного художнього світу, за формальною школою, лежить у площині зіткнення усталених уявлень і образів із гострим, несподіваним, одивненим сприйняттям.

В. Шкловський уважав, що механізм читачького сприйняття досить складний, і його неможливо пояснити лише образною природою процесу пізнання, навпаки, поетичні порівняння та описи відводять від справжнього змісту слова: "Матеріалом поезії є не образи і не емоції, а слово" [8, с. 211]. Учений визнавав, що почуттєві образи, викликані словом, при сприйнятті можуть і не з'являтися, у ви-

падку ж виникнення, вони виконують роль суб'єктивного доповнення до змісту слів, що їх читач сприймає: "На цих образах побудувати мистецтво неможливо: мистецтво вимагає завершеності й точності і тому не може бути віддане напризволяще уяві читача: не читач, а поет створює твір мистецтва" [8, с. 265]. Читач своєю уявою доповнює створений художником образ, автор літературного твору залишається господарем рухів читачької уяви, він зумовлює та скеровує роботу фантазії читача. Психологічна школа О. Потебні відстоювала протилежну позицію, визнаючи домінуючу функцію читача в процесі сприйняття літератури й первинність художніх образів, які є складовою слова – його внутрішньою формою. Сприйняття твору мистецтва, за Потебнею, починається зі сприйняття окремого слова: "почуттєві уявлення відносяться до почуттєвого образу в слові, як образ до змісту художнього твору" [16, с. 40]. Згодом саме в такій прямолинійності психолог мистецтва Л. Виготський убачатиме слабкість цієї теорії: "Символізм або образність слова дорівнює його поетичності, тобто ґрунтом художнього переживання стає образність" [6, с. 44–45]. М. Бахтін підсумував дискусію навколо первинності образу чи слова, заявивши, що читач сприймає те, що "не є поняттям, ані словом, ні зоровим уявленням, а своєрідним естетичним утворенням, здійсненим за допомогою слова".

Ще одна площина проявів чуттєвої природи сприйняття – це емоційна реакція читача на зображені автором переживання. Емоції, які читач отримує в процесі естетичного сприйняття, відрізняються від емоцій, що з'являються за звичайних життєвих обставин. П. Якобсон вважав, що "обурення, смуток, які виникають при сприйнятті твору мистецтва, забарвлюються інакше, ніж тоді, коли вони виникають у контексті реальних людських стосунків" [23, с. 59]. Естетичні емоції Л. Виготський називав "розумними емоціями", підкреслюючи їхню вторинність – читач пережив біль, жах, радість не в реальному житті, а в уявних подіях і уявлених ситуаціях. Естетичні емоції накопичуються в процесі сприйняття художнього тексту і здатні, набравши критичну масу, вибухнути катарсисом: "У перетворенні афектів, їхньому згоранні, у вибуховій реакції, що призводить до розряду тих емоцій, які були викликані, і полягає катарсис естетичної реакції" [6, с. 263]. Психологічне поняття афекту (бурхлива короткочасна емоція) слугували Виготському для позначення





певної чуттєвої стратегії, розробленої письменником для читача. За теорією психолога, естетична реакція пов'язана з афективною психологічною реакцією на зіткнення протилежних психологічних планів, які розвиваються в літературному творі: "Афективне протиріччя та його розв'язання в короткому замиканні протилежних почуттів становить істинну природу нашої психологічної реакції" [6, с. 182]. Свої дослідження психології художнього сприйняття вчений ілюстрував аналізом читацьких емоцій на матеріалі повісті І. Буніна "Легке дихання", де, на його думку, афект виникає в читача від зіткнення життєвого бруду зі світлими емоціями жіночості, втіленої в образі "легкого дихання". Л. Виготський вважав, що катарсис посилюється зіткненням змісту і форми, коли афекти змісту знищуються афектами форми. Ця теза була особливо актуальною в часи розквіту формальної школи, представники якої відстоювали принцип домінування форми над змістом і вважали, що недостатня увага до художньої форми при дослідженні механізмів читацького сприйняття може порушити естетичну й психологічну картину цього процесу.

Найменшими одиницями сприйняття, його атомами вважаються асоціації. Відкриті в античні часи як елементарні частки мислення, у XIX столітті вони відійшли на другий план, поступившись віднайденим настановам, які здатні гальмувати й спрямовувати плін асоціацій, та відкритим пізніше чуттєво-мисленевим утворенням – гештальтам. Проте для розуміння художньої творчості та художнього сприйняття асоціації як засіб авторського "скоропису духу" (Б. Пастернак) і читацької зворотної реакції на цей скоропис не втратили актуальності. Німецький філософ А. Шопенгауер класифікував асоціації за рівнем майстерності їхнього утворення та розуміння: "Асоціація ґрунтується або на відношеннях причини та наслідку між думками, або на подібності чи аналогії, або, нарешті, на одночасності їхнього сприйняття за просторовою суміжністю предметів... Перший вид асоціацій притаманний людям розумним і ґрунтовним, другий – дотепним, талановитим, поетично налаштованим, останній – людям обмеженим" [20, с. 214–215]. Ця класифікація певним чином пояснює здатність або нездатність окремих людей до творчого втілення та розуміння життєвих вражень, до художнього сприйняття. Коли асоціація пов'язує образи причини та наслідку, то можна говорити, за теорією А. Шопенгауера, про гостроту ро-

зуму людини. Першою асоціацією на слово "ластівка" в людини з таким видом асоціативного мислення може бути слово "дощ", бо ці поняття пов'язані з народною прикметою. Якщо "ластівка" викликає аналогію зі "словом", яке так само швидко літає між реальністю й свідомістю людини, то це асоціація творчої, креативної людини. Асоціація ластівки з іншими птахами свідчить про певну обмеженість образного мислення людини.

Психологами визначається залежність сприйняття художнього твору від чуттєвих особливостей читача, його емоційного потенціалу, самопочуття, психологічної настанови, загальної культури. Але, розглядаючи процеси читацької рецепції, необхідно враховувати, що читацькі асоціації передовсім спрямовує емоційно-естетичний потенціал твору. Як підкреслював психолог Г. Костюк, "прогрес виникнення індивідуальних асоціацій визначений динамікою художнього образу" [11, с. 211]. Саме асоціації слід уважати тим рухливим механізмом, який здатний створити поетичні світи і водночас пізнавати їх силою власного уявлення. Авторські асоціативні ланцюги образів створюють унікальну поетичну атмосферу твору, пов'язуючи близькі або контрастні образи, мотиви, споріднені ритми, інтонації, історичні епохи і культури, що перетинаються. За висловом Й. Бродського, "поезія є мистецтвом асоціацій, натяків, мовних і метафоричних паралелей". Асоціативні образи, які відтворює поет, часто відбивають незвичайну гру уявлення, почуттів, думок. Як пише Л. Гінзбург, "складні, розірвані асоціації розраховані якщо не на розкодування, то на вплив" [7, с. 8]. Водночас Л. Гінзбург цитує О. Мандельштама, котрий сповідував інтелектуальність поезії та внутрішню логіку поетичної думки. У відомім літературно-критичнім есеї "Розмова з Данте" він називав розрахунок автора на читацьке сприйняття культурних, історичних, політичних, технічних понять "клаватурою пам'яті". "Проте сам, – пише дослідниця, – іноді натискав таку клавішу, яка навіть у досвідченого читача не могла викликати потрібної реакції; не через зарозумілість або безпредметність, а тому, що ключ від поетичної логіки опинявся "не на місці". Пояснюється це вірою Мандельштама в доволі характерну для його системи силу поетичних зчеплень, у динаміку контексту" [7, с. 383]. Посилаючись на творчість цього митця, науковець позначила шляхи взаємозв'язку авторських асоціацій і читацької аперцепції. Про розкодування



можна говорити тоді, коли стає зрозумілою логіка виникнення послідовних асоціацій. Психологи вважають, що саме в асоціаціях відбувається ланцюговий процес образного мислення, коли кожний образ викликає появу нового, пов'язаного з попереднім:

$$a \quad a_1 \quad a_2 \quad a_3$$

Такий ланцюговий зв'язок позначає асоціації причини та наслідку, або просторової суміжності, як їх визначав у своїй класифікації філософ А. Шопенгауер. Якщо кожна ланка образного ланцюжка, у свою чергу, сприяє появі нових асоціацій, пов'язаних за подібністю або аналогією з явищами духовної культури чи реального життя, утворюється асоціативне поле. О. Мандельштам у кожному поетичному слові бачив “пучок смислів, які стремлять з нього в різні боки...”:

$$\begin{array}{c} a_2 \\ a_4 \quad a \quad a_1 \\ a_3 \end{array}$$

Асоціативність як основа образного сприйняття найбільш значуща в поетичному тексті, спрямованому на передачу душевного стану ліричних героїв, на зв'язок із іншими поетичними світами, де виникнення та фіксація асоціацій завжди унікальна, пов'язана з емоційністю, інтелектом, досвідом, естетичними пошуками митця. За кожним поетичним рядком, образом пульсує думка, вирують почуття, які знайомі читачеві, але названі й спрямовані в певне русло автором-творцем. Поет схожий на диригента, котрий уміло веде за собою читацьку уяву, викликаючи потрібні йому звичайні або незвичайні асоціації. На цю особливість поетичної творчості звернув увагу І. Франко, аналізуючи власний процес творчості й оцінюючи здобутки української та світової поезії. Франко брав до уваги механізм формування читацьких асоціацій, у якому автор навмисно завдає труднощів уяві читача, щоб “розбурхати її, викликати в душі те саме занепокоєння, напруження, ту саму непевність та тривогу, яка змальована у його віршах” [18, с. 283]. У поезіях Т. Шевченка, на думку Франка, доволі часто читацькі асоціації спрямовуються, долаючи інерцію звичайного ряду асоціацій. Якщо пожежа викликає в уяві читача асоціації метушні, галасу, страждань, то в поемі “Гайдамаки” поет малює бенкети серед пожеж:

*...серед базару,
В криві, гайдамаки ставили столи;
Де що запопали, страви нанесли
І сіли вечерять...*

Стикаючи усталені асоціативні уявлення читача з новими, митець ніби малює контрастними барвами, “шарпаючи у відповідній місці нашу уяву від звичайного асоціативного ряду до незвичайного або просто супротивного” [18, с. 283]. Поняття “асоціативний образ” чи “асоціативний ряд” І. Франко підносить до головних у поетичній творчості. Він постійно звертається до зорових, смакових, запахових чи дотикових “змислів”, за допомогою яких пояснює поетичну гармонію творчості поета та сприйняття її читачем. Для Франка важливим стає не предметне чи символічне значення образів, а реакція, яку вони викликають у читача, звертаючись до його зорової, слухової, дотикової пам'яті – “сліпих алярмів”, як він її називає. Спостереження Франка допомагають розв'язати дискусію навколо зорових образних уявлень. Письменник-учений головний акцент переносить на здатність художника пробудити чуттєву пам'ять читача – словом, “одивненням” чи власною асоціацією.

Художнє сприйняття відрізняється від сприйняття реальностей світу так само, як мистецтво відрізняється від дійсності. Світ літератури – це не “перша”, а “друга” реальність, створена уявою автора-творця. Французький філософ і мистецтвознавець Г. Башляр так підсумував стосунок літератури з дійсністю: “Найкращий доказ своєрідності книги полягає в тому, що вона водночас є реальністю віртуального і віртуальністю реального” [9, с. 48]. Від Аристотеля, В. Шекспіра, Л. да Вінчі пішло уподібнення мистецтва як образного пізнання життя дзеркалу, призначення якого – відбивати події та пристрасті людей. Міметична модель мистецтва – дзеркало, яке відбиває реальність у формах, максимально наближених до неї самої. Інша модель взаємодії дійсності та мистецтва окреслена формулою О. Вайлда: “реальність тримає дзеркало перед мистецтвом”. За такою формулою заперечується прямий зв'язок мистецтва з реальним світом і пропонуються пошуки нових форм, віддалених від дійсності. Протилежність міметичної та неміметичної моделі підкреслюється порівнянням із вікном і дзеркалом, де вікно символізує відкритість мистецтва для пошуку нових форм, а дзеркало – навпаки, віддзеркалення усталеного. М. Зубрицька вважає, що метафори дзеркала та вікна схематично окреслюють дві візії літератури як проєкції світу [9, с. 39].

Іспанський культуролог Х. Ортега-і-Гассет продемонстрував перехід від міметичного до неміметичного типу художнього мислення на такому наочному прикладі: “Уявіть,





що ми роздивляємось сад крізь віконне скло. Очі наші мають пристосуватися в такий спосіб, аби зоровий промінь пройшов крізь скло, не затримуючись на ньому, і зупинився би на квітах та листі. Позаяк наш предмет – це сад, і зоровий промінь спрямований на нього... Проте, зробивши зусилля, ми можемо абстрагуватися від саду й перевести погляд на скло. Сад зникне з поля зору, і єдине, що залишиться від нього, – це розпливчасті кольорові плями, немовби нанесені на скло... Однак більшість людей не може пристосувати свій зір так, аби, маючи перед очима сад, бачити скло, тобто ту прозорість, яка і утворює мистецький твір: замість цього люди проходять повз – або крізь, – не затримуючись, бажаючи зі всією пристрасністю вхопитися за людську реальність, що пульсує у творі” [15, с. 223–224]. Іспанський культуролог залишає художню першість за прозорістю скла/дзеркала, тобто форми, що перетворює реальність на мистецтво, а не за самою реальністю, що представлена у творі. На його думку, жива літературна реальність виникає тоді, коли реципієнт мистецтва здатний водночас сприймати життєву реальність як змістову, подану у творі, і як реальність автора-творця, що задав той чи той ракурс бачення. Дві візії літератури – дзеркала та вікна – виражають сприйняття художником реальності та відображення її у творі, які не заперечують, а навпаки – доповнюють одна одну. Якщо Гете писав про сприйняття літературного твору читачами, які по-різному реагують на художній зміст, варіюючи загальне враження з оцінюванням – розкодуванням змісту, то Ортега-і-Гассет окреслив предмет сприйняття – що саме обирають читачі для насолоди чи міркувань – життєву реальність (сад) чи авторські настанови (прозорість скла). Висновок слід зробити гетевський: синтез насолоди і міркувань, синтез життєвої реальності та авторських настанов-орієнтирів.

Здатність до творчого сприйняття не є вродженою здібністю, як авторський талент; її можна розвивати й поглиблювати. Психолог П. Якобсон виділив етапи художнього сприйняття, які водночас характеризують різні рівні сприйняття, бо кожний окремий етап може і не перейти в наступний:

- початкове осмислення твору;
- занурення в чуттєву стихію тексту;
- сприйняття художніх образів, осягнення їхньої сутності;
- сприйняття й осмислення усього твору мистецтва [23, с. 43–48].

Етапи та рівні художнього сприйняття, запропоновані П. Якобсоном, можна порівняти із законом перцепції, відкритим видатним українським психологом М. Ланге: “1) “поштовх свідомості”, загальне враження, що щось відбулося; 2) усвідомлення роду подразника (зорового, слухового, дотикового); 3) усвідомлення загальних якостей подразника – кольору, висоти тону та ін.; 4) усвідомлення локалізованої форми об’єкта” [11, с. 263–264]. Якщо перші етапи художнього та психологічного сприйняття подібні, бо окреслюють загальне враження (поштовх) з наступною чуттєвою реакцією, то наступні стадії відрізняються. Головна відмінність психологічного та естетичного процесів полягає в тому, що художнє сприйняття відбувається між суб’єктами – автором і читачем, натомість психологічне – між суб’єктом (реципієнтом) і об’єктом (предметом, подією, явищем). Психологічне сприйняття здійснюється психофізіологічним механізмом, тоді як художнє опосередковане словом, яке “уrozumнює” читацькі чуття та емоції, пропускаючи їх крізь свідомість. І нарешті – аперцепція, у психологічних процесах її дією вважають вплив індивідуальних якостей, здібностей, настанов, досвіду суб’єкта на перебіг і результат процесу сприйняття. Художнє сприйняття часто називають аперцепцією, підкреслюючи її тотальний характер для естетичної реакції. У перевіреному часом словнику Брокгауза та Ефрона розрізняється значення перцепції та аперцепції як акту почуттєвого та відповідно – художнього сприйняття: “естетичне споглядання не як акт чуттєвого сприйняття (перцепції), а як акт аперцепції” [22, с. 141–142]. Відмінностей між психологічним і художнім сприйняттям значно більше, ніж подібностей (див. табл. на с. 124). Враховуючи відмінності механізмів і перебігу психологічного та художнього сприйняття, можна визначити етапи та рівні художнього сприйняття:

- занурення в чуттєву стихію твору, його “живу реальність”, розвиток читацьких асоціативних уявлень, настроїв, емоцій, почуттів, звукових і зорових уявлень;
- усвідомлення авторських настанов-орієнтирів, закладених у структуру художнього твору, осмислення головної естетичної події – зустрічі з автором;
- формування читацьких асоціацій, художньої образності;
- осягнення літературної форми як вираження ставлення автора-творця і реципієнта до змісту.



ПСИХОЛОГІЧНЕ СПРИЙНЯТТЯ	ХУДОЖНЄ СПРИЙНЯТТЯ
1. Відбувається між суб'єктом (реципієнт) і об'єктом сприйняття (предмет, подія, явище)	1. Відбувається між суб'єктом (автор) і суб'єктом (читач)
2. Здійснюється психо-фізіологічними механізмами людського організму	2. Опосередковане словом, здатним викликати почуття, емоції, уявлення, афекти
3. Акт чуттєвого сприйняття (перцепція)	3. Акт естетичного сприйняття (аперцепція)
4. Психологічні настанови (обставини, індивідуальні стани реципієнта)	4. Авторські настанови-орієнтири, закладені в структуру художнього тексту
5. Асоціації як зв'язок психологічних фактів (причино-наслідковий або за суміжністю)	5. Асоціації як зв'язок із літературним і культурологічним контекстом (за аналогією чи протиставленням)
6. Формування перцептивного образу як результат події сприйняття	6. Формування художнього образу як результат акту художнього сприйняття

Таку послідовність етапів та рівнів художнього сприйняття слід уважати варіантом, який може зазнати певної корекції. Свідомо ми не згадуємо аналіз формо-змістових чинників, який здійснюється іншими механізмами людської свідомості. Літературний твір – це завжди відображення та перетворення реальності, яке відбувається на різних рівнях художнього тексту: від образно-мотивного рівня до власне літературної реальності з її традиціями й протиставленнями. Форма як стала категорія мистецтва (при усій умовності її вичленування) прагне до канонів, традицій, постійних образів, постійних художніх засобів. Чинники форми, консервативні за своєю суттю, завжди спрямовані на самовідновлення, навіть при руйнуванні. Зміст, навпроти, прагне до унікальності, новаторства й актуальності. Як вважає Д. Ліхачов, “якщо зміст закріплюється, починає повторюватися, він неминуче втрачає інформативність, формалізується та переходить у форму” [12, с. 222]. Пошуки моральної та мистецької істини призводять автора до конфлікту з формою, з канонами вираження. Не форма прагне новизни, а зміст, утілений не тільки у відкрито висловлених ідеях, але й у

всій текстовій тканині. Нові жанрові утворення, ефект відсторонення, зміна розповідача, включення нової точки зору на події змінюють формальні канони, вводять у художній твір нові формо-змістові перспективи для втілення нового змісту, який заперечує будь-який автоматизм сприйняття.

Таким чином, авторське сприйняття світу проявляється на всіх рівнях літературного твору: чуттєвою основою переживань, авторською емоційністю, логікою відбору та розташування художнього матеріалу, ракурсом бачення. Для авторських асоціацій є характерним використання ускладненої, побудованої переважно за подібністю або аналогією образності. Механізм “одивнення” звичайних, буденних речей і дій допомагає авторові в руйнації стереотипів сприйняття, у фіксації авторського ракурсу бачення й взагалі авторської присутності у творі, яка проявляється в кожному елементі твору і безпосередньо як образ автора. Читацьке сприйняття є основним шляхом осягнення емоційно-чуттєвого потенціалу художнього тексту. Як і психологічне сприйняття, художнє сприйняття починається з чуттєвої реакції на події, героїв, розповідача, авторську свідомість. Літературознавці заперечують наявність у літературній творчості повноцінних чуттєвих образів, які викликають чуттєву реакцію. Йдеться про зорові, слухові, дотикові, смакові образні фрагменти (“алярми”), завдання яких викликати певний чуттєвий настрій для уяви читача. Емоції як чуттєва реакція читача на твір керуються автором-творцем таким чином, щоб процес сприйняття завершився зіткненням їх протилежних виявів – естетичним катарсисом, очищенням. Читацька рецепція будується не на окремих образах або картинах, а змінних, рухливих картинах, створених із безлічі фрагментів-кадрів, які змінюються, доповнюються, копіюються. Це своєрідна кінокартина, де автором сценарію виступає письменник, а режисером – читач, бо саме він виконує конкретні втілення генерального плану: уявляє героїв, декорації, інтер'єри, ландшафти, сцени, фінали. Далеко відійти від сценарію він не може, проте події, сцени, картини, інтонації, жести він має повне право дописувати самостійно.

Література

1. Барабанчиков В. А. Психология восприятия: Организация и развитие перцептивного процесса / В. А. Барабанчиков. – М.: Когито-центр; Высш. шк. психологии, 2006. – 240 с.





2. Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7-ми т.; [под ред. С. Г. Бочарова, Л. А. Гоготишвили] / М. М. Бахтин. – М.: Русские словари, 1997. – Т. 5. Проблема текста. – 732 с.
3. Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности / М. Бахтин // Литературно-критические статьи / [сост. С. Бочаров и В. Кожинов]. – М.: Худож. лит., 1986. – 543 с.
4. Боров Ю. Б. Эстетика; [4-е изд.] / Ю. Б. Боров. – М.: Политиздат, 1988. – 496 с.
5. Брюсов В. Я. Среди стихов: 1894–1924: [манифесты, статьи, рецензии] / В. Я. Брюсов. – М.: Сов. писатель, 1990. – 720 с.
6. Выготский Л. Психология искусства; [общ. ред. В. В. Иванова. – 3-е изд.] / Л. Выготский. – М.: Искусство, 1986. – 573 с.
7. Гинзбург Л. О лирике; [изд. 2-е, доп.] / Л. Гинзбург. – Л.: Сов. писатель, 1974. – 407 с.
8. Жирмунский В. Задачи поэтики / В. Жирмунский // Задачи и методы изучения литературы. – М.: Просвещение, 1976. – 335 с.
9. Зубрицька М. Homo legens: Читання як соціокультурний феномен / М. Зубрицька. – Львів: Літопис, 2004. – 352 с.
10. Ізер В. Процес читання: феноменологічне наближення // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.; [під ред. М. Зубрицької. – 2-е вид., доп.] / В. Ізер. – Львів: Літопис, 2002. – С. 349–366.
11. Костюк Г. С. Избранные психологические труды / Г. С. Костюк. – М.: Педагогика, 1988. – 304 с. – (Труды д. чл. и чл.-кор. АПН СССР).
12. Лихачев Д. С. Литература – Реальность – Литература // Избранные работы: в 3-х т. / Д. С. Лихачев. – Л., 1987. – Т. 3. – 519 с.
13. Лотман Ю. Внутри мыслящих миров / Ю. Лотман. – М.: Языки русск. культуры, 1999. – 412 с.
14. Никифорова О. И. Психология восприятия художественной литературы / О. И. Никифорова. – М.: Книга, 1972. – 154 с.
15. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства / Х. Ортега-и-Гассет // Самосознание европейской культуры ХХ века. Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. – М.: Политиздат, 1991. – 366 с.
16. Потебня О. Думка й слово // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.; [під ред. М. Зубрицької. – 2-е вид., доп.] / О. Потебня. – Львів: Літопис, 2001. – С. 31–51.
17. Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 20-ти т. / Л. Н. Толстой. – М.: Худож. лит. – Т. 17. Письма 1845–1886 гг.; [под общ. ред. Н. Н. Акоповой]. – 1965. – 623 с.
18. Франко І. Из секретів поетичної творчості // Літературно-критичні статті / І. Франко. – К.: Держлітвидав, 1950. – 448 с.
19. Шкловский В. Повести о прозе; Размышления и разборы // Избранное: в 2-х т. / В. Шкловский. – Т. 1. – М.: Худож. лит., 1983. – 639 с.
20. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление: в 2-х т. – Т. 2. / А. Шопенгауэр. – М.: Наука, 1993. – 665 с. – (сер. Памятники философской мысли).
21. Эйнштейн А. Физика и реальность: сборн. ст.; [перевод., сост. и коммент. У. И. Франкфурта] / А. Эйнштейн. – М.: Наука, 1965. – 359 с.
22. Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Эфрона: в 86-ти т.; [репр. воспр. изд.]. – СПб.: Полрадис, АОТ “Иван Федоров”, 1993–1998. – Т. 2. – 664 с.
23. Якобсон П. М. Психология художественного восприятия / П. М. Якобсон – М.: Искусство, 1964. – 88 с.

Olga Orlova

PERCEPTION AS A LITERARY PROBLEM

The problems of art perception such as its role in literary communication, elements, mechanisms, and stages of formation are analyzed in the article. By comparing psychological and art receptions the author suggests the ways of forming the readers' artistic perception.

Keywords: literary communication, artistic perception, reception, apperception, author's purpose, associations, perceptual image.

Ольга Орлова

ВОСПРИЯТИЕ

КАК ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА

В статье анализируются проблемы восприятия художественного произведения: его роль в литературной коммуникации, элементы, механизмы, этапы формирования. На основании сопоставления психологической рецепции с художественной предлагаются пути формирования художественного восприятия читателей.

Ключевые слова: литературная коммуникация, художественное восприятие, рецепция, аперцепция, авторские установки, ассоциации, перцептивный образ.

Надійшла до редакції 06.04.2011 р.

