

УДК 17:378.1.017.93

М. П. Стрельбицький, канд. філол. наук, доц.

## ЗМІСТОВНІСТЬ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ ЯК СИНКРЕТИЧНЕ ЗНАННЯ ПРО ЛЮДИНУ І СВІТ

**(З досвіду викладання навчальних курсів «Людина та культура», «Історія української культури» у Вінницькому національному технічному університеті)**

*На основі понять емпатії і катарсису розглянуто змістовність художнього (зокрема літературного) твору як перцептивне синкретичне (таке, що поєднує раціональну та ірраціональну, інтуїтивну складові) знання про людину, етнос і людство. Обґрунтовано дві аналітичні триади, що опрацьовані автором статті в процесі викладання навчальних курсів «Людина та культура», «Історія української культури» у Вінницькому національному технічному університеті: гносеологічну (автобіографічне-авторське—епохальне—вічне-загальнолюдське) та аксіологічну (ідеологія—етос—інстинкти). Етнічно-національне мислиться автором як притаманне кожному з трьох рівнів обох триад.*

### Вступ

Змістовність художнього твору як у мистецтвознавстві й літературознавстві, так і, особливо, у викладацькій практиці здебільше не виправдано раціоналізується. А спокуси говорити про філософічність, філософськість чи то медитативної поезії та роману, а чи спектаклю, фільму, картини, не уникають критики за першої-ліпшої нагоди. Засторога Івана Світличного, яку він висловив шевченкознавцям ще у 1958 р., звучала недвозначно: поет не є філософом, отож не потрібно дошукуватися у нього філософських доктрин, розгорнутих концепцій: «Ця легкість і простота, з якими в поета можна знаходити як матеріалізм, так і ідеалізм, як діалектику, так і метафізику, — пояснюється тим, що насправді ні того, ні іншого, ні третього, ні десятого — в чисто філософському розумінні... немає. Великий Кобзар не вирішував тут поняття про матерію і свідомість, не відкривав високих законів діалектики, бо писав зовсім не філософський трактат...» [1]. Ця засторога мало ким була почута в Україні. А діаспорний Ігор Костецький, теоретично віддавши їй належне, впав в іншу крайність — переоцінку власне засобів поетики, зображальності. Мовляв, поет «не відповідає» за те, за що «відповідають» Марк Аврелій, Сенека чи Екклесіяст, «його справа (а мовилось про Шекспіра — автор)... театральне рішення» [2, с. 210].

Популярний в інтелектуальних колах англійський письменник, автор знаменитої філософської есеїстичної праці «Арістос», стосовно змістовності поезії та роману незмінно наголошував на непроясненості до кінця всіх змістовних глибин справжнього художнього твору, неможливості звести його до суто раціональної інформативності [3; 4, с. 61].

Очевидно, що, за великим рахунком, йтися має про певне, щораз індивідуальне співвідношення раціонального й ірраціонального (та сугестивного) начал. А от версії аналітичного трактування художньої реальності можуть містити яку завгодно високу міру абстракції (до прикладу, у відомій статті Івана Тургенєва «Гамлет і Дон Кіхот» знаходимо спробу усю багатоманітність людських характерів звести до двох типів — гамлетівського-рефлексивного та донкіхотівського-діяльного), а можуть і полемічно суперечити будь-якому абстрагуванню (хрестоматійний приклад такої полемічності подав свого часу Лев Толстой, коли відмовився сформулювати *основну думку* роману «Анна Кареніна»: мовляв, аби сказати те, що я хотів сказати, мені треба знову сісти за письмовий стіл, знову написати цей роман від початку до кінця).

Основний постулат Л. Толстого про те, що художня думка не може бути виокремлена з твору, що вона адекватно існує лише *в зчепленні*, стає особливо актуальною сьогодні як засторога проти раціоналістського спрощенства. Його всякчас пам'ятаємо у викладацькій практиці, наголошуючи, що кожен великий Художній Твір насправді невичерпний, але ми можемо аналітично брати й актуалізувати з нього те, що нас цікавить у цей момент: з пев-

ними обмовками історичне, а також соціальне, психологічне, етичне, мовне, естетичне, філософське тощо знання.

Але перш ніж окреслити найвагоміші рівні цього синкретичного знання, необхідно проаналізувати визначальні психофізичні особливості сприйняття (рецепції) художнього твору. Йдеться про співпереживання (емпатію), перевтілення, катарсис.

## I. Основа основ — емпатія

Першопочатково застановлюємося на тому, що взагалі явище емпатії як здатності індивіда відчутти ситуацію і перейнятися психічним станом іншого лежить в основі усіх явищ духовної культури: успішного спілкування, обряду, вірувань, релігії, мистецтва, спортивного вболівальництва, дипломатії... Відоме ще давнім грекам, воно є ключовим навіть у такій проблемній сфері, як спілкування з предками, забезпечуючи діахронічний зв'язок поколінь, епох, цивілізацій.

Для молодого людини 17–18 літ, зосередженої природним чином на можливостях передовсім егоцентричного самоствердження, цікаво та повчально буває пригадати якісь випадки власного співпереживання з близькими (мама врізала палець — дитина й собі «відчуває» біль відповідного пальчика, починає рюмсати) чи героями улюблених казок, мультфільмів, фільмів, книжок. Підсумовуючи такі спогади, можна зазначити, що:

- 1) співпереживання-емпатія — то єдиний шанс індивіда вийти за межі власного его;
- 2) водночас є це запобіжний засіб від перетворення індивіда на «людину в футлярі» (у версії однойменного оповідання А. Чехова);
- 3) потреба в таких мандрівках поза межі власного его притаманна будь-якій нормальній людині, оскільки у такий спосіб здійснюється можливість пізнання досвіду інших людей, в т. ч. людей з інших соціальних станів, інших епох; протилежної статі;
- 4) хоча відбуваються означені мандрівки винятково в площині психологічній, їх наслідки можуть мати відчутний як морально-інтелектуальний, так і соматичний результат — прискорене серцебиття, шоківі стани й навіть — унікальний прояв — стигми, себто рани на місці Христових ран, що відкриваються у деяких ревних католиків, здатних глибоко співпереживати з Ісусом-мучеником.

Оскільки майбутні інженери полюбляють надавати своїм висновкам певних формульних узагальнень, усі можливі випадки активного співпереживання в житті й мистецтві було зведено автором і записано у вигляді трьох формул:

1. **Я плюс Інший = Я-Інший** (варіант «психологічного кентавра»: наш співрозмовник посмутнішав — смутнішаємо ми; герой у небезпечній ситуації здригнувся — здригаємось, уявно «перенісшись» у його ситуацію, ми; тріумфує герой — тріумфуємо ми й т. д.). Автор не вживає тут математичного знака «+», аби після знака «=» не плутати дефіс із мінусом. Специфічно інтенсивний прояв цієї формули — ефект авторського та акторського перевтілення в персонажа. Відносно ж просте співпереживання реципієнта мистецтва та літератури з героєм (героями) може і в ідеалі повинно виводити його на рівень співпереживання з автором (авторським колективом), сприйняття (несприйняття) авторської концепції.

2. **Я плюс Вони = Ми.** Формула причетності та здобуття (підтвердження, перевірки) ідентичності індивіда: родинної, етнічної, національної, мовної, культурної (субкультурної), релігійної, політичної, поколіннєвої, назагал ментальної тощо. Особливий випадок — співпереживання–порозуміння–ідентифікація з далекими предками або уявними далекими нащадками (цей останній мотив значною мірою експлуатувався в риторичних формах культури періоду СРСР — помпезні «листи в тридцяте століття» й т. ін.).

3. **Ми плюс Вони = Ми-Нове.** Формула причетності і навіть входження первинної спільноти до спільноти ширшого представництва або вищого рівня. Наприклад, одностаїнне співпереживання глядацької зали в театрі чи кінотеатрі з героями, вболівальників на стадіоні зі спортсменами може досягати високих екстатичних моментів, даруючи відчуття спільноти будь-яких рівнів, в т. ч. — переживання причетності до нації, людства з його вічними проблемами та цінностями. Зрозуміло, що ефект цієї третьої формули тим сильніший, чим більшою мірою спонтанно були актуалізовані формули 1 та 2.

Обговорення та рецензування студентами-першокурсниками театральних спектаклів, здійснюване в процесі опанування вступного гуманітарного курсу «Людина та культура», упродовж багатьох років було унікально результативною нагодою аналітично задіяти усі три означені формули. З-поміж деяких інших специфічних особливостей емпатії окремо з'ясовуємо три наступних. **Перша** — безвідмовний співпереживальний чинник займенника «Я» в ліриці та оповідних формах від першої особи (закадровий голос в кіно, постать автора-коментатора на сцені, як-от у спектаклі академічного театру ім. Франка «Енеїда»); в усіх таких випадках діє психологічний ефект підстановки — «Я» читача або глядача автоматично стає на точку зору оповідача, починає ідентифікуватися з ним. **Друга** — акцентуємо протилежність двох основних традицій в європейському мистецтві сцени — театру співпереживання (за К. Станіславським) та театру представлення (за Б. Брехтом); остання, постулюючи певне дистанціювання актора від персонажа, тим самим надає реципієнтові можливість безпосереднішого співпереживання з автором, творцями спектаклю. Нарешті, особливість **третьої** — потреба звертати увагу на те, погляд якого з персонажів на світ та зображувані події домінує у творі. Особливо це стосується нового московського кінематографа, який дедалі частіше змушує глядача ідентифікуватися з героєм негативним: так, я кіллер (рекетир, повія), але в мене було важке життя, мене приневолили ще більші негідники (ось вони, ось як це було), а в моїй душі ще не все вичорнилось, у мене є зворушлива старенька мама, нещасна любляча жінка... І вже глядач не зоглядівся (!), як починає уболівати, аби кіллер вистрелив влучно і встиг зникнути, а повія помстилась у якийсь свій спосіб — «неодостоевщина» у виконанні далеких від моральних максим Достоєвського «бригадних» ремісників екрану діє на масового глядача гіпноотично. Втім, і в світовому кіно подібні прийоми не рідкість. Історія сприйняття спершу роману П. Зюскінда «Парфюмер», а згодом його екранізації відкрила наявність ризиків співпереживання з героєм-злочинцем. При цьому творці фільму свідомо ставлять на емпатію, яка невідомо чи кожного глядача приведе до катарсису [5, с. 17].

## II. Катарсис, арттерапія

Явище катарсису ще античним грекам відоме як своєрідне очищення душі через співпереживання глядача з героями трагедії, а в естетиці початку ХХ ст. трактоване як основа *психології мистецтва* (Л. С. Виготський), згодом розширилось до поняття певної психологічної релаксації реципієнта також інших мистецьких жанрів. Відтак почало певним чином пов'язуватись з ефектом арттерапії — зцілення душевних недуг та настроїв як через глибоке сприйняття творів мистецтва, так і внаслідок залучення до художньої творчості. Упродовж майже двадцятилітнього викладання автором навчальних курсів «Людина та культура» й «Історія української культури» у Вінницькому національному технічному університеті разом зі студентами трактували катарсис як особливий наслідок емоційно-інтелектуального співпереживання читача, глядача, слухача з небайдужими його серцю персонажами й настроями та — вищий вияв — авторськими концептуальними рішеннями.

Основним полем спостережень були: поезія «Кобзаря», спектаклі Вінницького академічного театру ім. Миколи Садовського, оповідання Михайла Коцюбинського. Наслідком спостережень та самоспостережень стало трирівневе розуміння катарсисного впливу художнього твору.

**Рівень перший** — розчулення. Його психофізичний індикатор — «часте покліпування оченятами», неусвідомлена мета якого — прогнати непрохану сльозу «у спосіб швидкісного перетворення сльозокрапельни на сльозоплівку, зі склери ока випаровувану» (цитую остаточну версію колективно твореної дефініції).

**Рівень другий** — озоріння, «еврика!». Сенс — ошелешеність певною вагомою емоційно переживаною думкою про людину і світ. Психофізичний індикатор: «непрохана сльоза прорвалася, але ми її не помічаємо, бо не соромимось».

**Рівень третій** — потрясіння. Сенс — «еврика!», вражаюче акцентована. Її виявляють **афективні** зовнішні реакції: плач, ридання, вигуки радості, готовність кинутися з обіймами до незнайомих людей тощо. Окремий випадок — «німа сцена в душі гоголівського «Ре-

візора». Сенс цього випадку в тому, що нерідко «справжнє мистецтво з його максималістськими духовними імперативами нині виступає таким собі РЕВІЗОРОМ У СВІТІ НАШОЇ БЕЗДУХОВНОСТІ ТА ЕРЗАЦІЙНОСТЕЙ».

Трактовані таким чином емпатія та катарсис стають основою функціонального, власне рецептивного методу пізнання змістовності художнього твору. Цілісна в акті рецептивного осягнення змістовність, проте, потребувала і потребує аналітичних вимірів субординативного сенсу. Мало-помалу витворилися і запрацювали дві схеми — аналітичні тріади.

### III. Тріада гносеологічна: автобіографічне—епохальне—вічне-загальнолюдське

Цю схему найдоречніше використовувати, розглядаючи лірику, ліро-епіку. Тема «Три рівні Шевченкової змістовності», викладена в однойменній статті автора [6], здобула навіть певний розголос, її взяла до своїх методичних засобів аналізу художньої змістовності професор кафедри україністики Варшавського університету Валентина Соболев.

Лірика та ліро-епіка з їх домінантою авторського особистісного начала впливають на сучасників у першу чергу достовірністю та вагомністю індивідуального досвіду поета. Не менше важить актуальність (злободенність) проблематики — те, чим живе й тривожиться епоха. Сплав яскравого (крилато висловленого) особистісного з актуальним суспільнозначимим (або, принаймні, таким, що значимим уявляється) творить епохальних поетів: Кукольник, Роберт Рождественський, Борис Олійник...

Але відходить епоха — тьмяніють епохальні імена.

Наявність вічного-загальнолюдського — в сенсі моральних цінностей, вічних (їх ще іноді називають «проклятими») проблем, багатовимірних сюжетів та характерів — сучасниками часто-густо може й недооцінюватись (так у росіян було зі зрілим Пушкіним), навіть не помічатись (поляки «прогледіли» Ципріяна Норвіда). Натомість те, що врешті-решт визнається класикою, мусить мати цей самий вимір непроминальної цінності загальнолюдського (яке, певна річ, з необхідністю містить вічне-національне; принаймні, національне-тривке).

Унікальність Шевченкової поезії в тому, що, будучи максимально автобіографічною та відтворюючи обставини конкретних десятиліть з їх соціальною конкретикою, топографією, деталізованою портретністю, вони *органічно* містять ядро образно-сенсового непроминального фундаментального людино-, народо- й людствознавства; відтак — і богошукацтва з супутнім же й богооскарженням. Вічне, а тому і гаряче злободенне відкриваємо в кожному тексті «Кобзаря».

От, здавалось би цілком вичерпаний на сьогодні сюжет «Мені тринадцятий минало...». Довідавшись, що практично у всіх народів обряд ініціації наставав у хлопчиків у 13 літ, студенти ВНТУ зацікавлено констатують: Шевченко описує природну самоініціацію українця з соціальних низів ХІХ ст. Пропозиція пошукати й відповісти, що ж такого непроминального фіксує нам погляд Шевченкового ліричного героя, врешті-решт приводить до відповіді: вражаюче відчуття соціальної несправедливості; отже, перед нами, по суті, самоініціація майбутнього протестанта, борця. Перший поклик почуття, що його можна б визначити як ладо-ерос, знімається завдяки дівочому поцілунку, але — чи надовго? Заключних 8 рядків вірша у скорочених (?) шкільних читанках вносять складне почуття туги поета за тяжким і примітивним хліборобським «раєм», з якого означена самоініціація вирвала Шевченка безповоротно.

Найособистіший, власне альбомний настроєвий вірш-запис «Не женися на багатій...» дівочій частині аудиторії несподівано відкриває такий вічний, що аж гаряче, актуальний урок. Йдеться про рядки «Та ніхто не докучає і не розважає: чого болить і де болить — ніхто не питає». Виявляється, хапаються за голову юні красуні — жіноче «розважання» та співчуття може представником сильної статі сприйматись як... докучання! Аж до такої міри, щоб перебільшено насвітлювати йому перспективу «козацької» безшлюбності...

І вже тим більш вагомий суспільствознавчий аспект Шевченкової політичної поезії, його типологія людських характерів та ролей: вічна природа будь-якого, в т. ч. й російського імперіалізму, загорнутого в лялечку культуртрегерства («Кавказ»), острашливо впіз-

навані в сьогоденній суспільній палітрі України ненажерливі стосовно національного організму політичні «шашелі» (за текстом «Бували війни й військові сварі...»), мало чим відмінні від них політичні «сичі» (байка «Сичі» — єдина у доробку Тараса Григоровича)...

Концепція виявлення у віршах та поемах «Кобзаря» вічного-загальнолюдського — суголосного стану сучасного українства та цілого світу поклала початок щорічному березневому **конкурсу інтерпретаторів Шевченкової поезії у ВНТУ**. Вона стала його методологічною основою. Пропедевтичний курс «Людина і культура», завдяки якому концепцію було розроблено, на жаль, нині не викладається. Але залишилася радіопрোগрама «Тарас Шевченко: ключ до вічності», підготовлена нами на обласному радіо й відзначена 2004 р. дипломом «За краще втілення теми *Національна ідея і молодь*» на Всеукраїнському конкурсі «Калинові острови» у місті Миколаєві.

#### IV. Аналітична тріада аксіологічна: Ідеологія—Етос—Інстинкти

Аналітична тріада *Ідеологія—Етос—Інстинкти* є версією аксіологічного підходу. Складність виокремлення кожного з цих трьох змістовних рівнів у тому, що вони можуть як взаємопереходити, так і ущербляти, нівелювати один одного. Особливо в творах з часів тоталітарного суспільного ладу, коли ідеологія стає пануючою, жорстко і навіть жорстко нав'язуваною, а в окремі періоди поставлена на службу найпримітивнішим інстинктам чи то класової, чи расової нетерпимості (сумнозвісні «Тише, ораторы! Ваше слово, товарищ маузер!», «Син за батька не відповідає», «Якщо ворог не здається, його знищують» та ін.).

Загалом агресія у сучасному світі людського типу, що його у своїй публіцистиці автор визначає як *гомо фізіологікус*, стає дедалі загрозливішою, при цьому етос — дедалі вразливішим, а ідеологія (ерзацідеологія) — все спекулятивнішою і в житті, і в мистецтві.

Отож, ще більш актуальним видається наголошувати на постфактум-аналізі емпатії реципієнта. Як і на особливостях конкретної етно-національної культури, що послідовно забарвлює кожен елемент кожної з означених тут аналітичних тріад.

Якщо говорити про особливий успіх у студентів розгляду поетичного твору, де б обидві тріади було задіяно, а вічне-загальнолюдське наближено до аудиторії актуалізовано, то це вірш Євгена Плужника «Подолано упертість Ізабелли...» — глибоко особистісна інтерпретація представником українського Розстріляного Відродження епізоду відкриття Колумбом Америки («І, Індію відкривши, обіймає Америки якоїсь береги...»). Обговорення, розгорнуте на тематичному практичному занятті, оцінивши яскравий історичний екскурс, логічно торкається не тільки стародавніх реалій, але й — ширше — драми будь-якого першовідкривача, винахідника.

З-поміж шедеврів художньої прози першість за оповіданням М. Коцюбинського «Відьма». Авторське визначення твору «образок» позірно скромне. Тим вагомніше, що, «списуючи» реальний епізод життя молдавського села на рубежі XIX—XX ст., український класик спробує виповісти феноменологічні ознаки явища, знаного нам під назвою «полювання на відьом». Юна дівчина, перебільшено переживаючи свою невродливість, дедалі більше комплексує, сторониться односельців. Та для них її нетипова поведінка стає підставою звинуватити нещасну у відьмуванні. Поведінка жертви розпалює агресивні інстинкти маси. Розпалювані інстинкти шукають опертя в етосі (релігійному) та ідеології (релігійній таки). Самовисуюються «ідейні» переслідувачі. Моральний терор досягає свого апогею в церкві, коли під час недільної служби звучить херувимська, під час якої всі чекають, що «відьма» неодмінно завие, а ображеній і зацькованій дівчині справді якийсь клубок підкочується до горла і вона з жахом починає сумніватися у власній людській ідентичності. Зрештою доходить до грубої фізичної наруги — громадського огляду дівчини на предмет наявності відьомського хвоста. «Найідейніші» гонителі прикро розчаровані негативним результатом, зате нещасна жертва... втішена: «тепер вона напевно знала, що... не відьма».

Геніальність М. Коцюбинського виявилась тут у тому, що універсальну природу «полювання на відьом» він доглибинно вияскравлює на прикладі людей найпростіших, сказати б, — елементарних. В різних академічних групах виявлялися-додавалися різні акценти.

У тих, де переважали дівчата (спеціальність — екологія) неодмінно доходили висновку, що не варто перебільшено комплексувати стосовно власної зовнішності та можливих інших недоліків чи нетипових особливостей, аби не провокувати «відьмошукачів». В одній з найінтелектуальніших груп інституту автоматики та комп'ютерних систем управління хлопці побачили у другорядних постатях Йоча Галчяна (автора «ідеї» пошуку хвоста) та Маріори, що екзекуцією того пошуку керував, риси, відповідно, «донощика» та енкаведистки — типів суттєво пізніших десятиліть.

Специфікою аналітичної тріади *ідеологія—етос—інстинкти* є те, що кожен її елемент виявляється у творі двояко, власне — на двох рівнях: 1) як об'єкт відображуваної дійсності; 2) як інтенція самого автора. У цьому є певна складність та джерело багатьох непорозумінь (наприклад, коли не тільки в тоталітарних суспільствах, але й суспільствах демократії авторам ставлять на карб ідеологію чи поведінку їх персонажів).

Поняття, здатне убезпечити реципієнта від подібних непорозумінь, — поняття авторської філософії й навіть філософії окремого твору.

Остап Стронецький у монографії «Гоголь. Дослідження стилю, філософії, методів та розвитку персонажів» авторську *філософію повісті «Шинель»* визначає через поняття *ідеології*: «Гоголь намагається помістити ідеологію своєї повісті... в країну неможливого буття, яка знаходиться між уявою і дійсністю, щоб таким чином показати правдивість людського життя, добро і зло цього світу, включаючи надприродне і метафізичне» [7, с. 88–89]. Чіткості у визначенні гоголівської чи то ідеології, чи філософії дослідник уникає. Зазначає лише, що «ідея повісті «Шинель — це боротьба за існування» [7, с. 90]. У свою чергу ми, мабуть, не помилимося, стверджуючи, що назагал авторська філософія будь-якого великого письменника у художньому творі (там, де про таку є підстави говорити) має підніматися над аксіологічною тріадою змістовності *Ідеологія—Етос—Інстинкти* й полягати у їх збалансуванні, виконувати роль на зразок третейського судді. Форма того філософування може бути позасюжетною та риторичною, як у Л. Толстого у «Війні і мирі», або розпорошеною у принагідних ремарках та гіперболічному окресленні «країни неможливого буття» — повторно процитуємо О. Стронецького — як у «Шинелі» М. Гоголя. Актуальним однак залишається цитоване на початку застереження Івана Світличного: письменник не вирішує проблем науки філософії, бо пише не філософський трактат, а свою сюжетно організовану візію буття (буттєвого сегменту); філософування в цьому разі радше означає інтелектуальні координати та певний емоційний акомпанемент, аніж категоріальну системність.

З огляду на специфіку технічного ВНЗ не так багато художніх творів довелось виносити для поглибленого спільного зі студентами аналізу художньої змістовності: «Думу» Івана Мазепи, «Енеїду» Котляревського, кілька поезій Шевченка, «Камінний господар» та «Боярину» Лесі Українки, чотири оповідання Коцюбинського, «Чотири броди» Стельмаха, два вірші Євгена Плужника, один вірш Забаштанського, кілька театральних спектаклів, окремі картини художників, виставлених у галереях ВНТУ.

У найближчих планах спільного зі студентами аналітичного опанування багатоваріантний текст «Листа запорожців турецькому султанові» та його інтерпретація в європейських літературах. Тут доведеться вдатися до перекладачів з інших мов, зокрема вивірити адекватність перекладу з французької Миколою Лукашем відомого вірша Гійома Аполлінера [8, с. 324–325].

### Висновки

Поглиблений аналіз змістовності видатних художніх творів вимагає дедалі витонченішої методології. Явища емпатії та катарсису як основа і запорука комунікування індивіда через культуру з досвідом інших людей, суспільства та цілого людства належать до визначальних, що здатні посприяти виробленню такої методології. Дві аналітичних тріади — гносеологічна (автобіографічне-авторське—епохальне—вічне-загальнолюдське) та аксіологічна (ідеологія—етос—інстинкти), виявлені на основі категорій емпатії та катарсису, продовжують у нашій навчальній практиці вдосконалюватись. Певною проблемою, однак,

стає те, що з навчальних проблем зник пропедевтичний курс «Людина і культура». До того ж, доводиться констатувати, що навички вдумливого читання підупадають: констатоване експертами ЮНЕСКО майже 40 літ тому явище *вторинної неграмотності* прогресує, захоплюючи й частину студентської молоді, натомість видима полегшеність масової культури багатьох молодих людей зваблює, заступає їм світ. Тож і з цих причин необхідність врахування під час аналізу раціонального та ірраціонального й сугестивного рівнів актуалізується. В ній, такій усвідомленій необхідності, загорога від крайнощів як однозначного раціоналізму, так і безвідповідального суб'єктивізму.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Світличний І. Поезія і філософія / Іван Світличний // Літературна газета. — 1958, 19 вересня.
2. Костецький І. Трагедія Макбета / Ігор Костецький // Кур'єр Кривбасу, 2008. — № 222—223. — С. 180—223.
3. Фаулз Джон. Кротовые норы : сб. / Дж. Фаулз ; пер. с англ. И. Бессмертной, И. Тогоевой. — М. : ООО «Издательство АСТ», 2004. — 702 с.
4. Гаранін В. Еней був парубок моторний. Лексична енциклопедія «Енеїди» / Володимир Гаранін. — Одеса : Астропринт. — 2005. — 366 с.
5. «Парфюмер». От книги к фильму / пер. с нем. Т. Заславской, В. Харитоновой. — СПб : издательский дом «Азбука-классика», 2007. — 112 с.
6. Стрельбицький М. Три рівні Шевченкової змістовності / М. Стрельбицький // Науковий світ. — 2004. — № 10. — С. 26—27.
7. Стронецький О. Гоголь. Дослідження стилю, філософії, методів та розвитку персонажів / О. Стронецький. — Львів : Світ, 1994. — 312 с.
8. Лукаш М. Від Бокаччо до Аполлінера / Микола Лукаш. — К. : Дніпро, 1990. — 512 с.

Рекомендована кафедрою філософії та гуманітарних наук

Стаття надійшла до редакції 29.10.12  
Рекомендована до друку 12.12.12

**Стрельбицький Михайло Петрович** — професор.

Кафедра філософії та гуманітарних наук, Вінницький національний технічний університет, Вінниця