

Тим часом у березні цього року в Лондоні проведено «Тиждень читань актуальної української та грузинської драми». З метою відбору кращих із них для втілення на сценах провідних європейських театрів.

1. *Белинский В.* Собрание сочинений в девяти томах. – Т. 9. – М., 1979. 2. *Велика трійця* (Тарас Шевченко, Іван Франко, Леся Українка). Грузинською переклав Рауль Чілачава. – К., 2005. 3. *Грабович Г.* Українська література та Європа: апорії, асиметрії та дискурси // Критика. – 2012. – № 4. 4. *Грінченко Б.* Листи з України Наддніпрянської. – К., 1917; Драгоманов М. Листи на Наддніпрянську Україну. – К., 1917. 5. *Horbatsch A.-H.* Die ukrainische Literatur entdecken... - Germany. – 2001. 6. *Дзюба І.* Є поети для епох. – К., 2011. 7. *Die Ukraine zwischen Ost und West...* – Shaker verlag Aachen, 2007. 8. *Камчатнов А., Николина Н.* Введение в языкознание. – Москва, 1999. 9. *Коваленко Л.* Мовами світу. Літературно-критичні нариси. – К., 1984. 10. *Крикуненко В.* Украинская литература: российские адреса // Литературное зарубежье. Проблема национальной идентичности. – М., 2000. 11. *Мушкудіані О.* З історії українсько-грузинських літературно-культурних взаємин ХІХ-початку ХХ ст. – К., 1986. 12. *Мушкудіані О.* Українські грузинсько-українські літературно-культурні зв'язки 20-30-х років ХХ ст. – К., 1991. 13. *Мушкудіані О.* Грузинська світлиця Івана Франка. – К., 2006. 14. *Мушкудіані О.* Симфонія грузинської шевченкіани. – К., 2009. 15. *Неждана Н.* Закордоння української драми // Український театр. – 2012. – № 5. 16. *Нова історія української літератури.* – К., 2005. 17. *Новые* стихотворения Пушкина и Шевченки. – Лейпциг, 1859. 18. *Радянське літературознавство.* – 1958. – № 6. 19. *Сверстюк Є.* Шістдесятники і Захід // Українське слово. Хрестоматія. В 4-х кн. – К., 2001. – Кн. 4. 20. *Шевченко Т.* Повне зібрання творів у 12-ти томах. – Т. 1. – К., 2001. 21. *Шляхова Н.* Методологічні проблеми створення літературних історій // Філологічні семінари. – Вип. 13. – К., 2010.

## ПИТАННЯ ТЕОРЕТИЧНІ

*Нонна Шляхова,  
д. філол. наук, проф.*

### УКРАЇНСЬКИЙ КОНТЕКСТ РЕЦЕПТИВНОЇ ЕСТЕТИКИ (АВТОР І ЧИТАЧ У ТЕОРІЇ СЛОВЕСНОЇ ТВОРЧОСТІ О. ПОТЕБНІ ТА І. ФРАНКА)

Стаття присвячена розгляду форм та механізмів художньої комунікації автора із читачем в теорії словесної творчості О. Потебні та І. Франка.

*Ключові слова:* автор, читач, рецепція, твір, мистецтво слова.

Статья посвящена рассмотрению форм и механизмов художественной коммуникации автора с читателем в теории словесного творчества А.Потебни и И.Франко.

*Ключевые слова:* автор, читатель, рецепция, произведение, искусство слова.

Article considers forms and mechanisms of author's literary communication with the reader in the theory of verbal creativity Potebnya O. and Franko I.

*Keywords:* author, reader, perception, the work, the art of speech.

«Новітні методи дослідження літературних творів (структуральні, рецептивна естетика, герменевтичне прочитання, феноменологічна критика), про які сьогочасні вчені активно сперечаються, своїм корінням сягають у

літературознавство попередніх періодів, зокрема, в науку про літературу другої половини XIX – початку XX століття», – таким висновком розпочинає М. Гнатюк свої роздуми про співвідношення класичної та сучасної методик прочитання літературних творів [1, 20].

Що стосується теорії рецептивної естетики, то широкої популярності у 70-х роках минулого століття набули два її варіанти – американський і німецький. Концепція Ганса Роберта Яусса, одного із засновників «Константської школи критики», будувалася, за І. Фізером [9, 347], на трьох методологічних засадах: марксистській критиці Т. Адорно, герменевтиці Г.- Г. Гадамера та ідеях російського формалізму, які, в свою чергу, багато в чому йдуть від О. Потебні [2, 6].

Потебнянська концепція автора зумовлена його вченням про мистецтво, яке «є творчістю в тому ж значенні, що й слово»[5, 40]. Подібно до слова, яке не висловлює готової думки, не відтворює вже сформовану в свідомості ідею, а є засобом формування нової, іноді неясної навіть для самого письменника, тобто є своєрідним продовженням роботи духу, для якого мова прокладає шлях. Коли б поет мав уже готову ідею, міркує вчений, у нього не було б ніякої потреби втілювати її в образі, а художній твір не був би значимим для самого творця або й – «зовсім у людському житті». Дещо подібне знаходимо у міркуваннях М. Фуко про те, що автор не є невичерпним джерелом значень, якими наповнений твір, «автор не йде поперед твору»[16, 611].

Потебня був свідомий того, що спонукою до творчості можуть бути певні життєві обставини, як і потреби власної душі, визнавав, що художні твори «виникаючи з певного прагнення митця, закінчують собою це прагнення й служать його метою» [4, 82].

Цікавими для психології творчості є подальші міркування видатного вченого про розмежування цілей внутрішніх і зовнішніх. Що ж до останніх, то вони можуть бути, а можуть і не бути. Безсумнівним для Потебні було те, що «мистецтво всіх часів спрямовує зусилля до досягнення внутрішньої мети»[4, 83]. При цьому він акцентував увагу на непередбаченості й несподіваності появи творчих імпульсів, бо вони відкривають митцеві раніш не відомі йому самому властивості його душі.

Та й сама мета творчої діяльності, згідно із вченням Потебні, не визначається заздалегідь ні самим митцем, ні кимось іншим. Замислене творцем неможливо визначити вже хоча б тому, що для нього самого «воно з'ясовується лише настільки, наскільки виражається в образі, тобто лише почасті» [4, 34]. Звідси й теза про незнання митцем свого творчого «я» («будь-яке розуміння себе є нерозуміння»), скарги на труднощі мовної об'єктивації первісної думки. Саму ж поетичну думку Потебня розглядає як важливу та обов'язкову проміжну ланку між реальністю і художнім образом, – «тільки за цієї умови мистецтво може бути творчістю»[5, 42]. Обов'язковою умовою здійснення цієї думки-задуму, навіть коли замислене вже визначене, є наявність у митця внутрішньої свободи, – будь-яке втручання в самий спосіб досягнення мети «псує справу».

Для розуміння потебнянської концепції особистості автора важливим є зроблене вченим уточнення того факту, що одвічно існуючий суспільний спротив так потрібної митцеві свободи є «тільки окремий випадок загальнолюдського зіткнення прав особи і середовища» [4, 42]. Свободу творчості, як і взагалі свободу совісті, Потебня розглядав передовсім «як право, що накладає обов'язки», – право бути найвищим суддею власної справи і водночас її законотворцем (пригадаймо Драчеве зухвале «я сам собі стиль»). Вірний своїй викладацькій манері все детально з'ясовувати, Потебня не без іронії зауважує: «звичайно, щоб співати, як соловей, треба народитися солов'єм» [4, 43].

Отже, згідно з потебнянською філологічною методологією, мистецтво є творчістю у тому розумінні, що воно є не безпосереднім відображенням світу, «а певною видозміною цього відображення» [5, 41]. А відтак виникає художня реальність, правдоподібність якої не підлягає сумніву й перевірці, оскільки у мистецтві зв'язок образу та ідеї не доводиться, «а стверджується як безпосередня вимога духу». Звідси унікальна автентичність художнього відкриття («поетичний образ не розкладається під час своєї естетичної ідеї»), його відмінність від наукової думки, яку можна висловити й інакше, – абсолютний естетичний авторитет твору, бо до нього не можна нічого додати, ні відняти», й умовність, яка допускає ймовірність неймовірного, фікцію («у царя Трояна цапині вуха»). Тим, хто вимагає безумовної правди від художнього твору, вчений пропонував відповісти на питання, що таке правда, і чи відрізняють вони правду від правдоподібності. Сам Потебня був переконаний, що різні види мистецтва творять свою умовну правду, яка визначає «природу цього мистецтва», а ото ж і є «вищою правдою» [6, 116]. З точки зору філологічної теорії Потебні «поетична правда – це влучність слова» [4, 89].

Художню літературу український мислитель передовсім і головним чином трактував як певний спосіб мислення і пізнання. Одна з фундаментальних засад теорії художньої творчості О.Потебні – це ідея автора як творця мистецтва і водночас формування власного «я» митця» («поетичний твір є перш за все справа душі самого автора, є робота над його власним розвитком» [7, 129].

Погляди Потебні на мистецтво як на орган «самосвідомості» сформовані передовсім вітчизняною культурологічною спадщиною, зокрема сповідуваними К. Транквіліоном-Ставровецьким та Г. Сквородою ідеями самопізнання, морального самовдосконалення, «спорідненої» праці як умов виконання свого земного призначення.

Відлуння ідей потебнянської концепції словесної творчості згодом стали відчутними у працях європейських мислителів, осібно К. Ясперса, Г. Гусерля, М. Гайдеггера. Проте слід уточнити: якщо потебнянська концепція поезики та естетики слова має багато спільного з багатьма філософськими ідеями ХХ ст., то його теорія автора принципово відрізняється. Виявляючи «високий інтерес» до феномена автора-творця, визначаючи винятково суб'єктивний характер творчого процесу, Потебня не вважав художнє мислення винятковим, стверджуючи, що «діяльність поета є робота думки до певної міри дуже подібна до думки наукової» [7, 122]. І сама душа поета цікавила Потебню своєю

подібністю «нашій душі, душі читача». «Винятковість» особи митця вчений вбачав лише в тому, що в ній більшою мірою сконцентровані ті елементи, якими володіє і сприймач його твору. Та якщо започаткований О. Потебнею «лінгвістичний поворот» у філософії і теорії літератури ХХ ст. помічено і визнано науковим світом, то внесок українського вченого у розгадку потаємності процесу появи мистецького феномена ще не став предметом серйозного наукового дослідження.

Не обожнював творчої праці митця й І. Франко, доводячи, що «поет в значній мірі чинить те саме, що природа» [11, 71]. Навіть коли митець фантазує, вигадує щось неймовірне й неправдоподібне, нічого дивного в цьому Франко не вбачав, пояснюючи примхливість «письмелючої методи» психофізіологічними закономірностями сонних візій, сновидінь. Це, ясна річ, не є відкриттям українського поета-мислителя – подібність художньої творчості із сновидіннями помітили задовго до нього, і це питання залишається актуальним і на початку ХХІ ст. То ж чи сказав з цього приводу український філософ-митець своє власне слово?

Нагадаємо, засновник психоаналізу, а відтак і психоаналітичної критики З. Фройд 6 грудня 1906 року виголосив доповідь «Поет і фантазування», в якій не оминув питання «стосунку фантазії до сну». Подібність фантазувань, які Фройд називав «снами-серед-білого-дня-мріями», до сновидінь базується на тому, що рушійними силами і фантазій, і снів є невдоволені бажання, зокрема такі, яких людина соромиться, які мусить приховувати сама від себе. Якщо для австрійського вченого кожна окрема «фантазія – це, з одного боку... коректура невдоволеної дійсності», а з іншого – «передумова неврозу чи психозу» [15, 111], то Франко «увесь секрет сили і багатства поетичної фантазії побачив у здатності митця легко асоціювати ідеї, комбінувати такі образи, «які в звичайній уяві тільки з трудом можна звести до купи» [11, 75]. Франкова концепція авторства розходиться з психоаналітичною теорією мистецтва і у визнанні за сонною фантазією не тільки репродуктивної, але й творчої здатності: «вона потрафить уявити нам такі образи, такі сцени і ситуації, яких ми в житті ніколи не бачили і не зазнавали» [11, 74].

Ідеї та концепції українського мислителя мають прямий перегук з теорією архетипів та колективної підсвідомості швейцарського психолога К.-Г. Юнга. Подібно до Франкової настанови щодо «роздівлювання» естетичних основ поезії з урахуванням загально-психологічних основ, які мають рішучий вплив на процес поетичної творчості, Юнг у першій половині ХХ ст. зауважує, що «теорія мистецтва і психологія потребуватимуть підтримки одна одної, і їхні принципи не будуть взаємно знищуватися» [17, 95]. Подібність вступних «уваг» трактату Франка «Із секретів поетичної творчості» (1898) та статті Юнга «Психологія та поезія» (1930) простежується і в подальших міркуваннях вчених. Так, у запропонованому Юнгом принципі поділу художньої творчості на два види – психологічний та візіонерський – залежно від первинної природи зображеного (справжність життєвого матеріалу чи загадковість візіонерського переживання) – чітко просвічують визначені Франком критерії розмежування снів аналітичних і символічних (психологічною основою перших є життєві

враження, другі народжені афектами, чуттями, пристрастями). Проте ці дві точки зору, ясна річ, не зливаються. Український вчений-митець намагається простежити зв'язок символіки сонних привидів з психологічним станом людини і в цій здатності свідомості до символізування побачити одну з головних прикмет поетичної фантазії. На думку швейцарського психолога, те, що з'являється у візії, є образом колективного підсвідомого [18, 101].

Думки Франка про творчу лабораторію генія, про еруптивну силу «вітхнення» як критерій оцінки правдивості поетичного таланту багато в чому подібні до естетики Канта, проте до подібних з німецьким філософом висновків український мислитель прийшов абсолютно самостійним шляхом, спираючись на науковий експеримент, власну геніальну інтуїцію та інтроспекцію. Франкові висновки про «глибоку верству психологічного життя», де залягає «нестемпльоване золото поезії», зіперті на показання «першорядних свідків» та власні перцепції, що й дало йому можливість створити зовсім нову для свого часу теорію автора і засвідчити, погодьмося з Тетяною Мейзерською, «блискучий злет української філософсько-естетичної та художньої думки кінця XIX ст.» [3, 92].

У Франковій концепції автора відчутний подальший розвиток аполлонівського та діонісійського типу митця. Справжній поет керується в творчому процесі власним могутнім чуттям і геніальною інтуїцією, він володіє «несвідомим майстерством». «Поет-дилетант» – це той, хто «творить розумом». Перевагу несвідомого в творчому процесі і пропонував Франко обрати за критерій розрізнення творів правдивих, вроджених поетів, які є наслідком правдивого «вітхнення», і творів, де є «холодне, розумове, свідоме складання, гола техніка, дилетантизм» [11, 64].

У формі душевної стихії, у силі поетової пристрасності і О. Потебня шукав витоки естетичної вартості твору. Був переконаний: «Чим настійніше питання, чим тривожніші зусилля думки, що народжується, чим бажаніше заспокоєння почуття, прояснення думок, тим, при рівності іншим, досконаліший і миліший для інших його твір» [4, 32]. Цими міркуваннями він, з одного боку, передбачливо спростував майбутні звинувачення його теорії в раціоналізмі, а з другого – відмежовувався від афектації творчого акту. У «Записках з теорії словесності» (1905) зовсім, певно, не випадково окремо вміщено розділ «Натхнення», де вчений осмислює визначені Платоном чотири типи екстазу, аналізує висловлювання Федра про відмінність творчості «розсудливого» від «поезії тих, хто безумствує», і доходить висновку: «справді, не майстерністю, а ентузіазмом і натхненням великі епічні поети створюють свої творіння» [4, 91]. І далі український мислитель проникливо цитує роздуми давньогрецького філософа про митців, котрі у процесі творення «переймаються безумством, охоплюються екстазом», звільняються від влади глузду, який заважає вільно творити і «проголошувати пророцтво».

Свої інтертекстуальні міркування Потебня завершує формулюванням власного погляду на творчий акт: «Отже – щирість, відсутність самоспостереження в момент поетичної творчості, повне заглиблення в творення» [4, 92]. Свідомий виняткової потаємності природи творчості,

Потебня унікав категоричності висновків. У процесі надзвичайно коректного аналізу і самої поезії, і самоспостережень «першорядних свідків» (І.Франко) він помітив мало ким зауважену прикметну закономірність творчого акту: «творення образу припадає не на сам період збудження, пошуку, хвилювання, а на кінець його» [7, 128].

Ще один фундаментальний висновок Потебні також стосується специфіки естетичної об'єктивації, у процесі якої не лише виникає художня реальність, а й формується особа творця, збагачується й увиразнюється його духовний досвід, а відтак процес творення образу завершує собою певний період розвитку митця, «служить поворотним моментом його душевного життя» [7, 137]. І в наступному процесі народження / прояснення замисленого саме в цьому минулому змісті своєї душі, в її збагаченому творчою діяльністю досвіді митець зможе знайти можливість «щось про щось» (Аристотель) сказати.

Отже, художній твір, за Потебнею, є насамперед «справою душі самого автора, і робота над його власним саморозвитком» [7, 129]. Однак вчений аж ніяк не обмежував зміст поетової свідомості виключно індивідуально-особистісною стихією: досвід літературної образності, як і фольклорної, «започаткований в імлі століть». Нагадаємо у зв'язку з цим Франкове визначення поетів як щасливо обдарованих психологічних Крезів і копачів захованих скарбів.

Аналіз літературної творчості, вивчення епістолярної спадщини, щоденникових записів та усних свідчень багатьох вітчизняних та зарубіжних письменників дає підстави Потебні стверджувати, що поет творить насамперед для себе, і твір має значення передовсім для самого автора як «засіб саморозвитку». Суперечність між «творчістю для себе» і творчістю «для інших» вчений вважає чисто умовною – справжній, щирий поет пише насамперед про потреби власної душі й «побіжно» про потреби свого часу. Тобто сам характер цієї суперечності, як і спосіб її вирішення, зумовлюється масштабами творчої особистості. «Серйозний митець, не дилетант і не спекулянт, – міркує Потебня, – кожним актом творчості розв'язує важливе для себе завдання, і якщо його особа виділяється з ряду, то разом з тим і завдання важливе для сучасників» [4, 45]. Свій висновок про літературний твір як засіб «розвитку думки й самосвідомості» він обґрунтовує заспокійливою силою художнього слова, в якому об'єктивується і в такий спосіб усвідомлюється мисленнєвий світ автора. Отже, вже всередині ХІХ ст. для Потебні очевидним було те, що К.-Г. Юнг 1930 року у праці «Психологія та поезія» висловив у формі вимоги до критики: «митець повинен бути поясненим із його власного мистецтва» [17, 135].

У своїх «Лекціях з теорії словесності» О. Потебня неодноразово повертається до думки про зумовленість форми комунікації автора з читацькою аудиторією самою психологією творчості. Коли творення образу є для поета «невідкладною потребою», то йому ніколи думати про те, що скаже про нього читач, йому ніколи відшукувати в угоду йому красиві «словесні вирази» [7, 122]. Проте для здобуття популярності викладу замало власних зусиль, потрібні «зовнішні умови» – знання свого адресата, постійна перевірка «сили і

зрозумілості» своїх слів тими, кому вони призначені. «Маючи перед собою не справжніх слухачів, а лише уявних на основі кількох попередніх даних, неодмінно пошиєшся в дурні» [7, 136].

Певний відгомін цих потєбнянських думок відчутний у поезії А. Кримського «Заспів». В діалозі з уявними читачами-опонентами поет зізнавався:

*Для мене голос серця – все святе,  
А вам за психопатію здається.  
Не стану ж думать, як ви назвете  
Мої пісні, що виплили із серця.  
Коли в поета щиро лється спів,  
Дак що йому ваш сміх, або ваш гнів?*

«Прегарною» назвав І. Франко цю строфу. Що ж до прозових міркувань Кримського про те, хто повинен, а хто не повинен читати його вірші, то Франко категорично заперечує проти такої форми резервації поетом для себе певної читацької психології («Трохи слаба, із надламанною життєвою снагою або нервами, тих, що вміють легко плакати і солодко нудьгувати і молитись богам і умилятись»). «Читатиме, хто хоче, – полемічно зауважує Франко, наголошуючи на психологічній примхливості естетичної рецепції, – може, якраз фізично здоровий, тверезий, практичний чоловік знайде найбільшу впадобу в тих віршах, що виявляють йому душу так неподібну до його власної» [12, 192].

Як і потєбнянським, Франковим визнанням «повного, неограниченого права індивідуальності особи автора» на найповніше вираження у творі зумовлюється і рецептивна стратегія критика як інтелігентного читача. Останній кваліфікується вченим-митцем як рівноправний учасник художньої комунікації, який не мусить ставати духовним невольником автора, може, коли хоче, сперечатися з ним, «звісно, без фальшування автора, без підсування йому того, чого автор не говорив» [13, 216].

У свою чергу автор має дбати про те, зауважує І. Франко, «щоби його слова уложилися в форму», яка би «будила в душі читача певні суголосні тони» [11, 46], зворушувала його внутрішню істоту.

І за потєбнянською теорією, нагадаємо, саме внутрішня форма і слова, і твору не тільки започатковує процес сприймання – розуміння – тлумачення, а є тим смислоутворювальним актом, який може породжувати в читацькій уяві щоразу новий зміст. Пригадаймо у цьому зв'язку застереження Франка щодо небезпеки творів «блискучої форми», «які легко манять чоловіка, поривають його поза границі правди і логіки» [14, 161], особливо для «малокритичного читача».

У контексті з читацькою рецепцією розглядали українські мислителі і призначення мистецтва слова («Ціль поезії є – викликати в душі читача живі образи» [10, 89]), і умови його функціонування («Перше питання має бути про значення образів, про дію їх на читача» [8, 336]).

Питання про комунікативні можливості поезії, про те, «якими способами» в аналогії або суперечності до інших штук», вона передає своїм слухачам і читачам «змислові образи», І. Франко розглядав в контексті духовно-творчої

активності слова, яке «порушується переважно на горішніх регістрах» людського духу, «торкає всі наші змисли», тобто визначає і смислотворення, і сприймання – розуміння – тлумачення. В такий спосіб Франко солідаризувався з потєбнянською тезою: зрозуміти дієвість поезії, «можна, звичайно, тільки з'ясовуючи властивості самого слова» [5, 40]. Такими є українські витoki «лінгвістичного повороту» у літературно-теоретичному дискурсі ХХ ст.

Що ж стосується теорії рецепції, то – чи не дає підстави рівновелика увага українських вчених мислителів до автора художнього твору і його реципієнта, обґрунтована ними подібність слова і твору, визнання здатності розуміючого читача помічати в авторському висловлюванні дещо «інше» і «більше», аніж в ньому вимовлено, акцентуація творчого сприймання, у процесі якого думка мовця не передається слухачеві, оскільки останній, «розуміючи слово», створює свою власну думку, – визнавати український варіант рецептивної естетики?

1. *Гнатюк М.* Літературознавча практика Івана Франка і проблема феміністичної критики // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – Випуск 33. Теорія літератури та порівняльного літературознавства. Част. I. – 2004. – С. 20–26. 2. *Дзюба І.* Поетика О. О. Потєбні й українське літературознавство // О. О. Потєбня й актуальні питання мови та літератури: зб наук, праць. – К.: Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2004. – С. 4–13. 3. *Мейзерська Т.* До проблеми поетичних антиномій Франка: Франко і Кант // Історико-літературний журнал. – 1997. – № 3. – С. 88–93. 4. *Потєбня О.* Думка й мова // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. – 2-е вид. – Львів: Смолоскип, 2001. – С. 34–55. 5. *Потєбня А. А.* Из записок по теории словесности. – Х., 1905. 6. *Потєбня А. А.* Из записок по русской грамматике. – Т. IV. – М.: Наука, 1941. 7. *Потєбня А. А.* Теоретическая поэтика. – М.: Высшая школа, 1990. 8. *Психологическое* направление в русском литературоведении // Академические школы в русском литературоведении. – М.: Наука, 1975. – С. 305–354. 9. *Фізер І.* Школа рецептивної естетики // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. – 2-е вид. – Львів: Смолоскип, 2001. – С. 346–347. 10. *Франко І.* Из поезій Павла Думки // Зібрання творів: У 50 т. – Т. 28. – К.: Наукова думка, 1980. – С.89–92. 11. *Франко І.* Из секретів поетичної творчості // Зібрання творів: У 50 т. – Т.31. – К.: Наукова думка, 1981. – С. 45–119. 12. *Франко І.* Наша поезія 1901 р. // Зібрання творів: У 50 т. – Т.33. – К.: Наукова думка, 1982. – С.172–199. 13. *Франко І.* Слово про критику // Зібрання творів: У 50 т. – Т.30. – К.: Наукова думка, 1981. – С.214–218. 14. *Франко І.* Хуторна поезія П. А.Куліша // Зібрання творів: У 50 т. – Т.26. – К.: Наукова думка, 1980. – С. 161–179. 15. *Фройд З.* Поет і фантазування // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. – 2-е вид. – Львів: Смолоскип, 2001. – С. 109–119. 16. *Фуко М.* Що таке автор? // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. – 2-е вид. – Львів: Смолоскип, 2001. – С. 598–617. 17. *Юнг К., Нойманн Э.* Психоанализ и искусство. – М.: Искусство, 1996. – 296 с. 18. *Юнг К.-Г.* Психологія і поезія // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. – 2-ге вид. – Львів, 2001. – С. 119–142.

**Ярослав Поліщук,  
д. філол. наук, проф.**

## **АНТРОПОЛОГІЧНА ПЕРСПЕКТИВА В ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ**

Літературна антропологія пропонує новий спосіб інтерпретації художнього тексту, в основі якого визнання суб'єктивного, гуманістичного елемента. Розглядаючи літературу як