

6. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці, 2001.
7. Мазепа В. Філософія мистецтва (естетика) в загальнокультурному контексті // Мазепа В. Культуроцентризм світогляду Івана Франка. – К., 2004.
8. Макаров А. П'ять етюдів. Підсвідомість і мистецтво. Нариси з психології творчості. – К., 1990.
9. Піхманець Р. Психологія художньої творчості (теоретичні та методологічні аспекти). – К., 1991.
10. Потебня А. Из лекций по теории словесности // Потебня А. Эстетика и поэтика – Москва, 1976.
11. Потебня А. Из записок по теории словесности. Поэзия и проза. Тропы и фигуры. Мышление поэтическое и мифическое. – Харьков, 1905.
12. Потебня А. Мысль и язык. Вид. четверте, переглянute і виправлене, з вступ. ст. В. Харциева. – Одеса, 1922.
13. Потебня А. Эстетика и поэтика. – Москва, 1976.
14. Роменець В. Психологія творчості. – К., 2001.
15. Рубинштейн С. Бытие и сознание. – Москва, 1957.
16. Сартр Ж.-П. Воображение // Логос. – 1992. – № 3 (1).
17. Тарнашинська Л. “Боротьба з янголом” як народження “нової ясності”. Юрій Липа і деякі питання психології творчості // Творчість Юрія Липи в культурно-історичному контексті ХХ століття. Матеріали Всеукраїнської наукової конференції. Одеса, 27–28 квітня 2000. – Одеса, 2000.
18. Тарнашинська Л. Іван Франко – Юрій Липа – Богдан-Ігор Антонич: народження “нової дійсності”. До питання психології творчості // Шевченко – Франко – Стефаник. Матеріали міжнародної наукової конференції. – Івано-Франківськ, 2002.
19. Фізер І. Психолінгвістична теорія літератури Олександра Потебні. Метакритичне дослідження. – К., 1993.
20. Франко І. Збір. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
21. Хмельовський О. Теорія образотворення. – Луцьк, 2000.
22. Юнг К.-Г. Психологія та поезія // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів, 1996.

*Нонна Шляхова (Одеса)*

## **Автор і читач в естетиці Олександра Потебні та Івана Франка**

“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 ХІХ – початку ХХ 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 напрями – американський і німецький. Концепція Г.-Р. 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 своєю чергою, багато в чому походять 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 жодної 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” [12: 611].

О. Потебня усвідомлював, 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 О. Потебні було те, що “мистецтво всіх часів спрямовує зусилля до досягнення внутрішньої мети” [4: 83]. При цьому він акцентував на непередбаченості й несподіваності появи творчих імпульсів, оскільки вони відкривають митцеві раниш не відомі йому самому властивості його душі.

Проте й сама мета творчої діяльності, згідно із вченням О. 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 почасти” [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 О. Потебня розглянув 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 потрібній митцеві свободі є “тільки окремих випадок загальнолюдського зіткнення прав особи і середовища” [4: 42]. Свободу творчості, як і взагалі свободу совісті, О. Потебня розглядав передусім “як право, що накладає обов’язки”, – право бути найвищим суддею власної справи і водночас її законотворцем. Вірний своїй викла-

дацькій манері все докладно з'ясовувати, О. Потебня не без іронії зауважує: “звичайно, щоб співати солов'єм, 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 О. Потебня був переконаний, що різні види мистецтва творять свою умовну правду, яка визначає “природу цього мистецтва”, а отже і є “вищою правдою” [6: 116]. З погляду філологічної теорії О. Потебні, “поетична правда – це влучність слова” [4: 89].

Художню літературу український мислитель трактував передусім 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 насамперед справою душі самого автора, роботою над його власним розвитком” [7: 129]). Погляди О. 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, зокрема К. Ясперса, Г. Гуссерля, М. Гайдеггера. Проте варто 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, О. Потебня не вважав художнє мислення винятковим, стверджуючи, що “діяльність поета є роботою думки, до певної міри дуже подібною до думки наукової” [7: 122]. І сама душа поета цікавила О. 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 сприймає 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 ґрунтовного наукового дослідження.

Не обожнював творчої праці митця й І. Франко, доводячи, що “поет в значній

мірі чинить те саме, що природа” [10: т. 31: 71]. Навіть коли митець фантазує, вигадує щось неймовірне й неправдоподібне, нічого дивного в цьому І. Франко не вбачав, пояснюючи примхливість “писательської методи” психофізіологічними закономірностями сонних візій, сновидінь. Це, зрозуміло, не є відкриттям українського поета-мислителя – подібність художньої творчості із сновидіннями завважили 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 З. Фройд називав “снами-серед-білого-дня-мріями”, до сновидінь полягає у 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” [11: 111], то І. 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” [10: т. 31: 75]. Франкова концепція авторства розходиться з психоаналітичною теорією мистецтва і у визнанні за сонною фантазією не лише репродуктивної, а й творчої здатності: “вона потрафить уявити нам такі образи, такі сцени і ситуації, яких ми в житті ніколи не бачили і не зазнавали” [10: т. 31: 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 “роздивлювання” естетичних основ поезії з урахуванням загальнопсихологічних основ, які мають рішучий вплив на процес поетичної творчості, К.-Г. Юнг у першій половині ХХ ст. зауважує, що “теорія мистецтва і психологія потребуватимуть підтримки одна одної, і їх принципи не будуть взаємно знищуватися” [13: 95]. Подібність вступних “уваг” трактату І. Франка “Із секретів поетичної творчості” (1898) та статті К.-Г. Юнга “Психологія та поезія” (1930) простежується і в подальших міркуваннях учених. Так, у запропонованому К.-Г. Юнгом принципі поділу художньої творчості на два види – психологічний та візіонерський, залежно від первинної природи зображеного (справжність життєвого матеріалу чи загадковість візіонерського переживання), чітко виявляються визначені Франком критерії розмежування снів аналітичних і символічних (психологічною основою перших є життєві враження, другі народжені афектами, чуттями, пристрастями). Проте ці два погляди 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. Як зауважив швейцарський психолог, те, що з’являється у візії, є образом колективного підсвідомого [14: 101].

Думки І. Франка про творчу лабораторію генія, про еруптивну силу “вітхнення” як критерій оцінки правдивості поетичного таланту багато в чому подібні до

естетики І. 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”, засновані на показаннях “першорядних свідків” та власних перцепціях, що дало йому змогу створити зовсім нову для свого часу теорію автора і засвідчити, за Т. Мейзерською, “блискучий злет української філософсько-естетичної та художньої думки кінця ХІХ 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”. Саме перевагу несвідомого в творчому процесі І. Франко пропонував обрати за критерій розрізнення творів правдивих, вроджених поетів, які є наслідком правдивого “вітхнення”, і творів, де є “холодне, розумове, свідоме складання, гола техніка, дилетантизм” [10: т. 31: 64].

Так само у формі душевної стихії, у силі поетової пристрасності О. Потебня шукав витoki естетичної вартості твору. Він 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. Зовсім не випадково у “Записках з теорії словесності” (1905) окремо вміщено розділ “Натхнення”, де вчений осмислює визначені Платоном чотири типи екстазу, аналізує висловлювання Федра про відмінність творчої “розсудливого” від “поезії тих, хто безумствує”, і доходить висновку: “справді, не майстерністю, а ентузіазмом і натхненням великі епічні поети створюють свої творіння” [4: 91]. 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 О. Потебня завершує формулюванням власного погляду на творчий акт: “Отже – щирість, відсутність самоспостереження в момент поетичної творчості, повне заглиблення в творення” [4: 92]. Усвідомлюючи виняткову потаємність природи творчості, О. Потебня уникав категоричності висновків. У процесі надзвичайно коректного аналізу і самої поезії, і самоспостережень “першорядних свідків” (І. Франко) він постеріг 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 О. 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]. У 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” (Арістотель) сказати.

Отже, художній твір, за О. Потебнею, є насамперед “справою душі самого автора, і робота над його власним саморозвитком” [7: 129]. Однак учений аж ніяк не обмежував зміст поетової свідомості винятково індивідуально-особистісною стихією: досвід літературної образності, як і фольклорної, “започаткований в імлі століть”.

Аналіз літературної творчості, вивчення епістолярної спадщини, щоденникових записів та усних свідчень вітчизняних та зарубіжних письменників дає підстави О. Потебні стверджувати, що поет творить насамперед для себе, і твір має значення передусім для самого автора як “засіб саморозвитку”. Суперечність між “творчістю для себе” і творчістю “для інших” учений вважає суто 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 О. 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 мисленневий світ автора. Отже, вже всередині ХІХ ст. для О. 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” [13: 135].

У “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 йому на догоду 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 потебнянських думок відчутний у поезії А. Кримського “Заспів”. У 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 ллється спів,  
Дак що йому ваш сміх, або ваш гнів?

“Прегарною” назвав І. Франко цю строфу. Що ж до прозових міркувань А. Кримського про те, хто повинен, а хто не повинен читати його вірші, то І. Франко категорично виступає 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, – полегчано зауважує І. 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” [10: т. 33: 192].

Як і потєбнянським, франковим визнанням “повного, неограниченого права індивідуальності особи автора” на найповніше вираження у творі зумовлена і рецептивна стратегія критика як інтелігентного читача. Останній кваліфікований вченим-митцем як рівноправний учасник художньої комунікації, який не мусить ставати духовним невольником автора і може сперечатися з ним, “звісно, без фальшування автора, без підсування йому того, чого автор не говорив” [10: т. 30: 216].

Свою чергою, автор має дбати про те, зауважує І. Франко, “щоби його слова уложилися в форму”, яка би “будила в душі читача певні суголосні тони” [10: т. 31: 46], зворушувала його внутрішнє ество. І за потєбнянською теорією саме внутрішня форма і слова, і твору не лише започатковує процес сприймання – розуміння – тлумачення, а є тим смислоутворювальним актом, який може породжувати в читацькій уяві щоразу новий зміст. І. Франко зокрема застерігав щодо небезпеки творів “блискучої форми”, “які легко манять чоловіка, поривають його поза границі правди і логіки” [10: т. 26: 161], особливо для “малокритичного читача”.

У контексті читацької рецепції розглядали українські мислителі призначення мистецтва слова (“Ціль поезії є – викликати в душі читача живі образи” [10: т. 28: 89]), та 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 “зміслові образи”, І. Франко розглядав у контексті духовно-творчої активності слова, яке “порушується переважно на горішніх реєстрах” людського духу, “торкає всі наші змісли”, тобто визнає і смислотворення, і сприймання – розуміння – тлумачення. Отож, І. Франко солідаризувався з потєбнянською тезою: зрозуміти дієвість поезії, “можна, звичайно, тільки з’ясовуючи властивості самого слова” [5: 40]. Такими є українські витоки “лінгвістичного повороту” у літературно-теоретичному дискурсі ХХ ст.

### Література:

1. Гнатюк М. Літературознавча практика Івана Франка і проблема феміністичної критики // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – Львів, 2004. – Вип. 33.
2. Дзюба І. Поетика О. Потебні й українське літературознавство // О. Потебня й актуальні питання мови та літератури: Зб. наук. праць. – К., 2004.

3. Мейзерська Т. До проблеми поетичних антиномій Франка: Франко і Кант // Історико-літературний журнал. – 1997. – № 3.
4. Потебня О. Думка й мова // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – 2-ге вид. – Львів, 2001.
5. Потебня А. Из записок по теории словесности. – Харьков, 1905.
6. Потебня А. Из записок по русской грамматике. – Т. IV. – Москва, 1941.
7. Потебня А. Теоретическая поэтика. – Москва, 1990.
8. Психологическое направление в русском литературоведении // Академические школы в русском литературоведении. – Москва, 1975.
9. Фізер І. Школа рецептивної естетики // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – 2-ге вид. – Львів, 2001.
10. Франко І. Зібр. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
11. Фройд З. Поет і фантазування // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – 2-ге вид. – Львів, 2001.
12. Фуко М. Що таке автор? // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – 2-ге вид. – Львів, 2001.
13. Юнг К., Нойманн Э. Психоанализ и искусство. – Москва, 1996.
14. Юнг К.-Г. Психологія і поезія // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – 2-ге вид. – Львів, 2001.

*Галина Корбич (Познань, Польща)*

## **Роль інтуїтивного чинника у Франковому сприйнятті польської модерні**

Іван Франко як предтеча нової культурної доби в Україні в багатьох аспектах наукової і літературно-критичної діяльності випереджав свій час. Проте його інтелектуальна профетичність не існує апіорі, а полягає на глибокому пізнанні філософських основ світової цивілізації, відзначається прагненням дійти до “абсолютних істин”, стремлінням інтегрувати найновіші наукові пошуки, скерувати українську гуманітаристику на розгортання нових методів пізнання. Яскравим прикладом може служити трактат І. Франка “Із секретів поетичної творчості” (1898), де окреслено й упродовжено в координати української критики проблеми пізнання психологічних основ художньої творчості. Трактат з’явився тоді, коли головні праці З. Фрейда іще не були опубліковані, у процесі вивчення “секретів художньої творчості” на них іще не орієнтувалися, але ідеї психоаналізу вже набували актуальності [3: 321].

Подібну суголосність Франкового світовідчуження з європейською новітньою думкою можна постерегти і стосовно інтуїтивістських ідей А. Бергсона. Ці ідеї проте не мають у І. Франка теоретичного обґрунтування, як у вченні З. Фрейда, але літературно-критична практика українського мислителя свідчить про їх радше