Із секретів поетичної творчости.

I. Вступні уваги про критику.

Певно нераз тобі доводило ся, шановний читачу, вичитувати в критичних статях та оцінках такі осуди, як: отсе місце вийшло вельми поетичне, мова у сего автора вельми мельодийна, або навпаки: в тих віршах нема й сліду поезиї, проза сего автора суха, мертва, рапава, вірш деревляний і т. д. І коли ти не привик без думки повторяти чужі осуди або хоч бажав виробити ясне виображінє про те, що властиво значать оті критичні фрази, яким способом критик дійшов до свойого осуду і як міг би його виправдати перед скрупулятним трибуналом, то нема що й казати, твоє бажанє було даремне. Критик не говорив тобі нічого більше, не мотивував свойого суду, або в найліпшім разї вдовольняв ся тим, що приводив пару віршів або пару рядків прози з критикованого автора, додавав від себе пару окриків в роді: ось як сей пише, або: ну, що сказати про такий уступ! — і лишав тобі самому до волї осудити, як же властиво пише той автор і що справдї сказати про сей або той уступ. А властиво нї! Він не лишав тобі сего до волї, а всею своєю арґументациєю силкував ся з гори накинути, суґґестувати тобі свою думку. Не можна робити йому з сего закиду. Очевидно, кождий, хто пише, чинить се в тім намірі, щоби піддати, суґґестувати другим якісь думки, чутя, виображіня, тілько що один уживає для сеї цїли поетичної форми, другий наукової арґументациї, третій критики. Правда, кошти продукциї суґґестуваня на сих трох шляхах досить не однакові. Поет для доконаня суґґестиї мусить

розворушити цїлу свою духову істоту, зворушити своє чутє, напружити свою уяву, одним словом, мусить сам не тілько в дійсности, але ще й другий раз, репродуктивно, в своїй души пережити все те, що хоче вилити в поетичнім творі, пережити як найповнїйше і найінтензивнїйше, щоби пережите могло вилити ся в слова як найбільше відповідні дійсному переживаню і в кінцї попрацювати ще над тим, уже зовсїм технїчно, щоби ті єго слова уложили ся в форму, яка би не тілько не затемнювала яркости того безпосереднього переживаня, але ще в додатку підносила-б те переживанє понад рівень буденної дійсности, надавала-б йому коли вже не якесь висше, символїчне значінє, то бодай будила в души читача певні суголосні тони як части якоїсь ширшої мельодиї, збуджувала би в нїй певні тривкі вібрациї, що не втихали-б і по прочитаню твору, вводили би в неї хвилюванє згідне з єї власними споминами і таким робом чинили би прочитане не тілько моментально пережитим, але рівночасно частиною, відгуком чогось давно пережитого і похороненого в памяти. Єго суґестия мусить проте зворушити так само внутрішню істоту читача, вводячи в неї нове зерно житєвого досьвіду, нове пережитє і рівночасно сцїплюючи те нове з тим запасом виображінь та досьвідів, які є активні або які дрімають в души читачевій. Сказавши коротко: поет розширює зміст нашого внутрішнього **я**, зворушуючи його до більшої або меншої глибини.

Учений не сягає так глибоко, а бодай не мусить сягати. Він відкликаєть ся до розуму. Єго мета — розширити обсяг знаня, поглубити розумінє механїзму, яким сплїтають ся і доконують ся явища. Правда, і тут єго суґестия звичайно не є часто розумова, хиба денебудь у математицї. Аджеж наші розумові засоби підлягають тим самим псіхічним законам сцїпленя, ассоциациї образів і ідей, як усякі иньші; значить, усяке нове сцїпленє, яке до нашої розумової скарбницї вносить виклад ученого, мусить розривати масу старих сцїплень, які там були вже давнїйше, значить, мусить зворушити не тілько чисто розумові, льоґічні звязки, але весь духовий орґанїзм, значить і чутє, що являєть ся постійним і неминучим резонансом всякого, хоч би й як абстрактно-розумового духового процесу. Та сего не досить. Аджеж учений викладаючи нам здобутки науки мусить послугувати ся мовою, і то не якоюсь абстрактною, а тою звичайною, витвореною історично, привичною для нас. А се значить, що коли він говорить або коли ви читаєте єго

виклад, то без огляду на єго і на вашу волю самі єго слова викликають у вашій уяві величезні ряди образів, нераз зовсїм відмінних від тих, які бажав викликати в вас автор. Ті побічні образи заберають значну часть вашої духової енерґії, спроваджують утому, наводять нудьгу; річ талановитого писателя викликувати як найменше таких побічних виображінь, як найменше розсївати увагу читача, концентруючи її на головній течії арґументациї. Значить, те, що ми назвали поетичною суґґестиєю, є по части і в науковій суґґестиї; чим докладнїйша, доказнїйша має бути наука, тим сильнїйше мусить учений бороти ся з сею поетичною суґґестиєю, отже поперед усего з мовою — відси йде нпр. конечність витворювати наукову термінольоґію, звичайно дику, варварську в очах фільольоґа, або звичай уживати для такої термінольоґії чужих слів, відірваних від живого звязку тої мови, в яку їх вплетено — на те, щоби не збуджували нїяких побічних образів в уяві.

А якаж є суґґестия лїтературного критика? Чи вона поетична? Деякі сучасні французькі критики, головно Леметр, готові зупинити ся на тім. Ось нпр. Леметрові слова про критику, висказані в єго статї про Поля Бурже: „Зовсїм очевидно, що, як і всякий иньший писатель, критик мусить вкладати в свої твори свій темперамент і свої погляди на житє, бож він своїм розумом описує розум иньших... Значить, критика являєть ся так само особистою, так само релятивною і через те (?) так само цїкавою, як і всї иньші роди лїтератури“. Завважте, Леметр подає ті крайне недокладні і в значній мірі невірні слова як річи, що розуміють ся самі собою! А тимчасом якаж тут льоґіка? Коли критик вкладає в свої твори свої погляди на житє, то які се можуть бути погляди? Або вони будуть — лишимо на боцї доґматичне „вірні — невірні“ — ну, згідні з поглядами більшости єго читачів, так сказати вульґарні і в такім разї критик не буде потребував мотивувати їх близше, — або вони суперечні з поглядами більшости, в такім чи иньшім напрямі революцийні, і в такім разї критик мусить зробити ся пропаґандистом, мусить мотивувати свої погляди більше або меньше науковим способом. Чим більше наукові, спокійні, ясні, влучні будуть єго арґументи, тим лїпше для него і для єго справи. Значить, виходило би, що чим більше критик зблизить ся до типу ученого, тим лїпше відповість своїй завдачі. Але нї! По думцї Леметра з єго слів виходить, що критика мусить бути особиста!

Чому? Мабуть тому, що крім своїх поглядів (значить, крім засобу свойого знаня) критик вносить у свій твір також свій темперамент (значить, засіб свойого чутя і навіть хвилевих настроїв). Так щож з того? Учений також не може знівечити в собі впливів свойого темпераменту, коли пише учений твір, та про те він раз у раз намагаєть ся, і то сьвідомо, систематично, зменшити в собі ті впливи; на скілько се йому вдаєть ся, від того залежить власне міра єго критичної здібности. А літературний критик по думці д. Леметра має право бути цілком особистим, т. зн. може зовсім обійти ся без критичної здібности, може писати як йому подобаєть ся, коли тілько пише цікаво.

Свій погляд на критику договорює д. Леметр ось якими характерними словами: „Критика ріжнородна до безконечности, відповідно до предмету єї студий, відповідно до духового складу самого критика і відповідно до поглядової точки, яку він вибере собі. Предметом єї можуть бути твори, люде і ідеї; вона може судити або тілько дефініювати. Бувши зразу доґматичною, вона зробила ся з часом історичною і науковою; та, здаєть ся, на сьому ще не зупинив ся процес єї розвою. Як доктрина — вона несолїдна, як наука — недокладна і мабуть іде по просту до того, щоби зробити ся штукою користувати ся книжками для збогаченя і ублагороднюваня своїх вражінь“. Коли що небудь можна зрозуміти в тій блискучій ґалїматії, так се хіба те, що д. Леметр проклямує повне банкротство критики — звісно, такої, як він сам розуміє її. Бо справді, коли критика (говоримо тут усе про літературну критику, а коли д. Леметр так собі по дорозї притягає сюди за волосє також критику „людей і ідей“ і про все разом висказує свій дальший осуд, то чинить се або навмисно для збаламученя читача, або сам не знаючи, що чинить) не має анї солїдної доктрини анї доброго наукового метода, то вона не зробить ся навіть, як думає д. Леметр, штукою смакованя книг, а зійде на пусту, хоч і „артистичну“ (т. є. блискучу по формі) балаканину, або ще гірше, на прислужницю літературної моди, що дуже часто буде рівнозначучим з прислужництвом зіпсованому смакови гнилих, дармоїдських, декадентних та маючих і впливових верстов. Читача, котрий би жадав від критики якихсь певних вказівок чи то на полї естетичного смаку, чи на полї літературних ідей або житєвих змагань, ся критика лишить без відповіди, а недогадливих потягне за собою блиском зверхньої форми, заставить їх кланяти ся літера-

турним божкам, які їй подобають ся і які нераз замісць здорової страви подаватимуть їй отруту. Страшним прикладом може тут служити власне сучасна французька критика, або безідейно-субєктивна, як у Леметра, або безідейно доґматична, як у Брюнетіера, в усякім разї нїби то артистична, т. є. така, що блискучою, нїби артистичною формою маскує свою ненауковість.

Я троха довше зупинив ся на словах Леметра головно через те, що він, так сказати, „зробив школу“ не тілько у Франциї, але й геть поза єї границями. Візьмім нпр. видного нїмецького критика Германа Бара, що є керманичем лїтературної части в віденьськім тижневнику „Die Zeit“. Субєктивна, безпрінціпна і ненаукова критика доведена у него до того, що робить ся виразом капризу, вибухом лїричного чутя, а не жадним тверезим, розумно умотивованим осудом. „Зухвальством видавалось би мінї — пише він про Верлєна — моїм дрібним розумом обняти сего величнього. Ми повинні глубоко хилити ся перед ним і дякувати, що він був на сьвітї“. А тим часом в приватній розмові сей сам Бар признає, що Верлєн був нїкчемний чоловік і що між єго віршами більшина — сьмітє, а тілько дещо має на собі печать ґенія. Чим жеж буде єго „критика“, як не надуживанєм шумних слів та лїричних зворотів для одуреня читача? Або коли він пише про Метерлїнка: „Ми не характеризували його, ми осьпівали його. Ми й не думали описувати єго істоту; нї, ми тілько видавали окрики захвату. Так сильно спалахнув наш ентузиязм, що єго постать через се щезла в димі і парі. Ми не могли нїчого про него сказати; ми сьпівали йому „Аллилуя!“ Що ввело Бара в такий захват? Він оповідає се так само лїрично і незрозуміло для здорового розуму. „За всїми єго творами почували ми чоловіка, котрий у перве розвязав язик тайнам, які ми доси боязко берегли в собі. Не те, що він мовив, нї, невисказане і недовідоме, що ми почували при тім, чарувало нас так сильно. Він мав ту силу, що міг нам дати почути, що в вічнім, якого ми тілько сьмієм догадувати ся, він наш брат. Те, що він мовив, не мало для нас нїякого значіня; в мовчанцї ми зближували ся до него“. Можу хіба позавидїти тому, у кого ся ентузиястична тірада викличе яке небудь ясне виображінє, а не сам тілько шум в вухах. Нема що й мовити, що така критика є в найлїпшім разї тілько стилїстичною вправою, але своєї природної задачі — аналїзи поетичних творів яким небудь науковим методом — не сповнює анї крихітки.

Значить, критика повинна бути наукова. Та до якої наукової галузи має вона належати? Яким науковим методом мусить послугувати ся, щоби осягнути свою ціль? І яка взагалї повинна бути єї ціль?

Вернемо ще раз до цитованих уже слів Леметра. По єго думцї критика була з разу доґматичною, потім зробила ся історичною і науковою, а вкінцї (певно в особі самого Леметра і єго школи) змагає до того, щоби зробити ся артистичною, творчою чи тілько репродуктивною, штукою смакованя лїтературних творів. І тут така сама історична ґаліматія, як уперед була льоґічна. Критика була на сам перед доґматична? Що се значить? Чи Арістотель, котрого можемо вважати першим лїтературним критиком на широку скалю, приступав до своєї працї з готовими вже доґмами? І які могли бути ті доґми? На скілько знаємо, Арістотель поступав зовсїм навпаки, т. є. зі звісних йому грецьких лїтературних творів висновував правила, які буцїм то кермували поетами при компонованю тих творів. Значить, Арістотелева поетика була не доґматична, а індуктивна: до сформулованя правил критик доходив простудіювавши богато творів даної катеґориї. Що пізнїйші віки брали Арістотелеві правила як доґми і прикроювали до них пізнїйші твори зложені серед иньших обставин, — се ще не робить Леметрового висказу правдивійшим.

Другим ступнем в розвою критики по думцї Леметра було те, що вона зробила ся історичною і науковою. Вже з самої стилїзациї видно, що д. Леметр не гаразд розуміє, яка може бути наукова критика і мішає її з історичною, т. є. з істориєю лїтератури. Він показує як на приміри критиків — на істориків лїтератури Нізара, Тена і иньших, забуваючи, що задача історика лїтератури зовсїм иньша, нїж задача критика біжучої лїтературної продукциї. Бо коли історик лїтератури має дану вже самою сутю річи перспективу, користуєть ся богатим материялом зложеним в творах даного автора, в відзивах про него сучасних, в тім числї і критиків, в мемуарах, листах і иньших чисто історичних документах, то звичайний критик не має майже нїчого такого, мусить сам виробльовати перспективу, вгадувати значінє, вияснювати прикмети даного автора, мусить, що так скажу, орати цїлину, коли тимчасом історик лїтератури збирає вже зовсїм достиглі плоди.

Перемішавши таким робом наукову критику з істориєю лїтератури Леметр мабуть зрозумів, що стукнув ся лобом у стїну аб-

сурда. Бо коли так, то критикови приходилось би ждати, аж критикований автор умре, аж будуть видані всї єго твори, листи, документи про єго житє, спомини єго знайомих і ворогів. Про початкових, молодих, незвісних нікому авторів критик не повинен би нїчого говорити. Та на лихо, д. Леметрови і подібним до него критикам прийшлось би в такім разї самим поперед усего пошукати собі иньшого хлїба, і ось на ратунок являєть ся теория критики несолїдної, ненаукової, субєктивної, „критики свойого я“, як характеризує той же Леметр критику Поля Бурже. „Критикуючи сучасних писателїв, він не рисує нам їх портретів, не займаєть ся їх житєписом, не розбирає їх книг і не студіює їх артистичних способів, не вияснює нам, яке вражінє зробили на него їх книги як артистичні твори. Він дбає тілько про те, щоби як найлїпше описати і вияснити ті моральні прінціпи і ті ідеї їх, які він найбільше присвоїв собі з симпатиї і з нахилу до наслїдуваня“. Може бути, що писаня зроблені таким способом будуть мати якусь вагу і якесь значінє, та тількож треба зрозуміти, що з лїтературною критикою вони не мають нїчого спільного, бо власне те, що становить предмет лїтературної критики, — розбір книг, вияснене артистичних способів автора і вражіня, яке робить єго книга — лишають критики-субєктивісти на боцї або збувають побіжним, звичайно зовсїм доґматичним та немотівованим: sic mihi placet.

Надїюсь, що шановний читач не поремствує на мене за ті полємічні нїби відскоки від простої стежки. Вони все таки ведуть мене до мети, яку я назначив собі, поперед усего показуючи, чим не повинна бути лїтературна критика. Значить, чим же повинна бути вона? Ми певно всї згодимо ся на те, що вона повинна бути як мога науковою, т. є. основаною на певних тривких законах — не доґмах, а узагальненях здобутих науковою індукциєю, досьвідом і аналїзом фактів. Ми згодимо ся на те, що лїтературна критика не те саме, що істория лїтератури, хоча істория лїтератури може і мусить в великій мірі користувати ся здобутками лїтературної критики. Значить, лїтературна критика по нашій думцї не буде наукою історичною і історичний метод може мати для неї тілько підрядне значінє.

Так само хибним видаєть ся мінї погляд тзв. реальних критиків, сформулований Добролюбовим ось у яких словах: „Для реальної критики важний поперед усего факт: автор виводить такого чи иньшого чоловіка, з такими поглядами, хибами і т. и. От тут

критика розбирає, чи можлива і дійсна така людина; а переконавши ся, що вона вірна дійсности, критик переходить до своїх власних міркувань про причини, що породили таку людину і т. д. Коли в творі даного автора показано ті причини, то критик користуєть ся ними і дякує автора; коли ні, то не чіпаєть ся його, як, мовляв, ти сьмів вивести таку людину, не показавши причин єї істнованя? Реальна критика поводить ся з твором артиста так самісінько, як з появою дійсного житя; вона студиює його, силкуєть ся вказати його власну норму, зібрати єго основні прикмети" (Добролюбовъ, Сочиненія III, 15). Що особливо дивує нас в тих словах, так се цілковите знехтованє штуки „реальною" критикою. Для неї твір штуки має таке саме значінє, як явище дійсного житя, отже артистичне оповіданє буде так само цінне, як ґазетярська новинка. Розбираючи артистичний твір реальний критик поперед усего буде докопувати ся, чи виведена писателем у єго творі людина правдива і можлива в дійсности? Значить, коли писатель змалює портрет дійсної людини або подасть єї біоґрафію, то для реального критика се буде цінніше від повісти Гоголя або Гончарова. І що цікавійше, Добролюбов не подає нам ані натяку на те, яким способом критик буде справджувати вірність і дійсність осіб описаних у артистичнім творі або вірність і дійсність настроїв зображених в лірицї. Чи надасть ся йому тут метод статистичний, чи описовий, чи який иньший? І чи твір найвірнійший пересічній дійсности буде найлїпший? І чи вільно авторови малювати явища виємкові, людей видуманих і серед більш або менше видуманих обставин? На се все реальна критика не дає ніякої відповіди. На дїлї-ж, о скілько вона розвилась була в Росиї в 50-тих і 60-тих роках, се була переважно пропаґанда певних суспільних та полїтичних ідей під маскою лїтературної критики. Як пропаґанда вона мала своє велике значінє; як лїтературна критика вона показала ся далеко не на висотї своєї задачі.

Сї уваги доводять нас і ще до одного ограниченя: полїтичні, социяльні, релїґійні ідеї властиво не належать до лїтературної критики; діскутувати їх треба з специяльною для кождої науковою підготовкою. Вона може бути у лїтературного критика, та єї може й не бути і коли лїтературний критик з гори відсуне від себе дискусию над сими питанями, на скілько вони висказані в якімсь лїтературнім творі, і ограничить ся на саму діскусию чисто лїтературних і ар-

тистичних питань, які насуває даний твір, то він вповні відповість своїй задачі.

Щож се за питаня, які насуває нам літературний твір по за обсягом втілених в ньому социяльних, політичних та релїґійних ідей, т. є. по за обсягом тенденциї авторової? І Леметр і Добролюбов мимохіть зачіплюють сї питаня, та не вважають потрібним зупиняти ся на них довше. Се питаня про відносини штуки до дійсности, про причини естетичного вдоволеня в души людській, про способи, як даний автор викликає се естетичне вдоволенє в души читачів або слухачів, про те, чи у автора є талант, чи нема, про якість і силу того таланту, значить і про те, чи і на скілько тенденциї авторові звязані орґанїчно з виведеними в єго творі фактами і випливають із них? Буде се задача може й скромна, та про те важна, бо тілько зробивши оту роботу можна знати, чи можна на підставі якогось твору робити якісь дальші висновки про социяльні, політичні чи релїґійні погляди автора, чи може сей твір як недоладний треба без дальшої діскусиї кинути між макулятуру.

Вже з самого сформулованя тих завдач, які поперед усего, по моїй думцї, має перед собою літературний критик, можна побачити, до якої наукової галузї мусимо відносити єго роботу і яким науковим методом він мусить послугувати ся. Літературна критика мусить бути по нашій думцї поперед усего естетичною, значить, входить в обсяг псіхольоґії і мусить послугувати ся тими методами наукового досьлїду, якими послугуєть ся сучасна псіхольоґія.

Могло б здавати ся, що се така ясна річ, що властиво не варто було так довго колесити, щоби дійти до неї і нема по що з таким притиском виголошувати сю тезу. Аджеж естетика є властиво наука про почуваня, специяльно про відчуванє артистичної краси, — значить, є частиною псіхольоґії. А в такім разї й основана на нїй критика мусить бути псіхольоґічною, і тілько бувши такою може користувати ся й тими науковими методами досліду, які виробила сучасна псіхольоґія, — значить, може зробити ся в повнї науковою, спосібною до дійсного розвою, а не залежною від капризів та моди. І тілько тодї вона може як публїцї так і писателям давати певні вказівки, значить, може бути плідною, по свойому продуктівною. Та вже самі наші діґресиї показали, що вони були далеко не зайві, що питаня про завданя і метод літературної

критики далеко не такі ясні і загально приняті, як би того випадало надіятись. В дальших розділах нашої розвідки побачимо, що й на полї чисто естетичної критики панує не менша неясність і замішанина понять.

В своїх увагах, що підуть дальше пз. „Із секретів поетичної творчости“, я бажав би познайомити нашу осьвічену громаду з деякими способами і здобутками новійшої псіхольоґії специяльно на полї естетики, прикладаючи ті методи до нашого поетичного материялу.

Др. Іван Франко.

Із секретів поетичної творчости.

II. Психольоґічні основи.

Поки перейдемо до роздивлюваня естетичних основ поезиї, вважаємо потрібним згадати коротко про ті загально-псіхольоґічні основи, які мають рішучий вплив на процес поетичної творчости. Ми роздивимо тут по черзї три питаня, а власне роль сьвідомости в процесї поетичної творчости, закони ассоціяциї ідей і прикмети поетичної фантазиї, а вкінци доторкнемо ся коротко питаня про звязок поетичної вдачі з душевними хоробами.

1. Роль сьвідомости в поетичній творчости.

Питанє, чи поет творить сьвідомо, чи несьвідомо, належить до найстарших, та заразом до основних питань лїтературної критики. Відколи поезия виділила ся з буденної мови і зробила ся окремою духовою функциєю, від тодї люде почали застановляти ся над єї основою. Сказати по правдї, для тих первісних критиків тут не було нїякого питаня. Вони були занадто близькі того жерела, звідки плила їх поезия, занадто різко і ярко почували на собі єї вплив, щоб могли вагати ся хоч би на хвилю, і вони згідно відповідали, що їх поети творять несьвідомо, висказують, а властиво висьпівують не свої власні слова, не свої власні думки і образи, а тілько те, що їм піддає якась висша, божа сила. Поезия по думцї старинних народів, се боже вітхненє, inspiratio; поет є тілько знарядом божого обявленя; він не є одвічальний за свої піснї, бо творить їх в непритомнім станї. Сей стан інколи по-

рівнюють зі станом пяного чоловіка. В староіндийських книгах Ріґ-Веди і в староперській Зенд-Авесті сьвята ростина Сома, котрої сок упоює чоловіка, називаєть ся просто „батько гимнів“ (Spencer, Sociologie I, 428, 566); у Гомера вино зветь ся „божим“ (Одис. II, 342), а бог вина, Діоніз, був заразом богом драматичної поезиї. В звязку з тим стоїть заховане у Павзанія (Περιήγεσις I, 21) оповіданє, що знаменитий траґік Айсхіль був товаришем Діоніза; сам сей бог посьвятив його на поета, а властиво сьпівав його устами; упоєний вином Айсхіль списував свої траґедиї сам не тямлячи, що пише.

Далеко частійше, особливо у Греків, процес поетичної творчости приводжено в звязок з певного рода божевільством, з духовою хоробою, що в тих часах уважала ся опанованєм людської душі демоном. В Гомеровій Одиссеї те божество, що опановує сьпівака — раз Муза, то знов Зевес. „Музо, повідай менї про бувалого лицаря“ — благає сам автор поеми (I, 1); „Муза сьпівцеви звелїла сьпівати про лицарську славу“, читаємо в иньшім місцї (VIII, 73). Та найбільш характерне те місце, де Телємах боронить кобзаря Фемія проти докорів своєї матери (I, 345 - 349):

І Пенелопі на се Телємах вельми мудрий одвітив:
„Пене! на що зборонять кобзареви наш дух звеселяти
Тим, що спадає на думку? Кобзарь нї один тут не винен,
Винен Зевес, що по волї своїй і на кого лиш схоче,
З неба високого силу таку насилає.“

Пізнїйше сю силу почали загально приписувати Аполльонови, богови сьвітла, сьпіву, музики і — божевільства.

Низьке хай бавить юрбу, а мінї Аполльон кучерявий
Дасть касталїйське питво, чару налиту у щерть —

сьпіває Овідий, а в гомерівськім гимнї (ч. XXV) говорить ся: „Музи і далекострільний Аполльон роблять на землї з людей сьпіваків та музиків, а Зевес творить королїв. Щасливий, кого люблять Музи, солодкі слова пливуть йому з уст“ (Hymni Homerici, ed. Baumeister, 75). В звязку з сим віруванєм стоїть оповіданє про фільозофа і поета Пітаґора, що мав бути улюбленцем, ба навіть сином Аполльона і отримав від него дар чути музику небесних сфер. (Zeller, Geschichte der griechischen Philosophie, I, 263).

Плятон виразно протиставляє поетичне вітхненє сьвідомій штуці; по єго думці поети „οὐ σοφίᾳ ποιοῖεν ἃ ποιοῖεν, ἀλλὰ φύσει τινὶ καὶ ἐνθουσιάζοντες“ себто те, що чинять, не чинять з розмислом, але якимсь природним поривом, немов маючи в собі якогось иньшого духа. В иньшім місці він просто називає сей стан μανία (божевілє) або θεία μοῖρα, боже насланє (Zeller, op. cit. I, 498, 511). Ціцерон передає подібні слова старшого фільозофа Демокріта: „Negat enim sine furore Democritus quemquam poetam magnum esse posse“ (De divinationibus, I, 37). Тай стара латинська назва carmen, що в літературній мові отримала значінє „вірша“, „поема“, первісно значила закляте, чарівницька примова; відгомін сего первісного значіня заховав ся ще й доси в французькім слові charme (чари, принада), charmant (принадний, чарівний).

Певна річ, в часах переваги рефлєксиї над дійсним вітхненєм і наслідуваня дійсної творчости люде почали всї оті давні погляди, поклики давніх поетів до Музи, до Аполлона з просьбою, щоби наслав ня них поетичне божевілє, вважати пустими риторичними фіґурами. Богато заколоту наробила тут грецька назва ποιητής (рукодільник, ремесник), що заступила місце первісного ἀοιδός — сьпівак. Маючи назву ποιητής на означенє поета, пізнійші теоретики вимірковували для неї відповідні дефініциї незгідні з самою основою предмету. Плятон виводить сю назву від понятя μύθους ποιεῖν творити міти, а властиво, коли ті міти були вже витворені народньою фантазиєю, перетворювати ті міти відповідно до артистичних вимогів. Те розумінє поезиї зрештою не було оріґінальне Плятонове; ще Геродот назвав Гомера і Гезіода тими, що зробили Грекам богів (οὗτοι εἰσιν οἱ ποιήσαντες θεογονίην Ἕλλησι, II, 53). Відповідно до сего розуміня дефініював також Арістотель поезию як сьвідоме перетворюванє мітів, т. є. в найширшім розуміню слова споминів, себ то ідей, отже як артистичну технїку без властивої творчости. Новійші дослїди показують, що тут була помилка давніх фільозофів, що слово ποιητής — поет, не походить від грецького ποιεῖν — робити, чинити, але від того самого кореня пой, який заховав ся в старословяньскім і теперішнім російськім пою, пой — сьпіваю, сьпівай, і значило таким робом те саме, що й гомерівске ἀοιδός (Dr. H. Brunnhofer, Vom Pontus bis zum Indus. Leipzig, 1890, стор. 2—3).

Довгі сотки літ панувала отся фальшива і одностороння Арістотелева дефініция; повставали і щезали нові держави, нові релїґії,

нові сьвітогляди; люде ломали пута старих порядків і старих понять в політиці і науці, а Арістотелеві формулки стояли собі нетикані. Тілько під конець XVIII. віку захитано їх авторітет; в поезиї повіяло новим духом, що до него приложено характеристику „Sturm und Drang“. Єго поклик був: еманціпация поезиї з конвенціональних повивачів в імя свобідної, творчої індівідуальности. І тут же виринає знов розумінє поетичної творчости як божевілля. Ґете розпочинає свойого „Вічного жида“ характерними словами:

Um Mitternacht wol fang ich an,
Spring' aus dem Bette wie ein Toller:
Nie war mein Busen seelenvoller
Zu singen den gereisten Mann — і т. д.

(Див. Goethes Werke, V, 153, Kürschner D. Nat. Litt. 86). Поетичне вітхненє називаєть ся „holder Wahnsinn“: скептик Вілянд у вступі до свойого „Оберона“ висказав у-перве ту характерну дефініцию:

Noch einmal sattelt mir den Hippogryphen, ihr Musen,
Zum Ritt ins alte romantische Land!
Wie lieblich um meinen entfesselten Busen
Der holde Wahnsinn spielt! Wer schlang das magische
Um meine Stirne? [Band

(Wielands Werke, II, 3 Kürschner 52). Таких цитатів можна би з поезиї XIX віку набрати дуже богато, особливо з поетів тзв. романтичної школи, про котрих справедливо сказано, що вони були „die Entdecker des Unbewussten“. Та ми не будемо намножувати їх. Пригадаємо тілько, як Міцкевич у одній своїй імровізациї признавав ся про писанє свойого „Pana Tadeusza“:

Ja rymów nie dobieram, ja zgłosek nie składam,
Tak wszystko napisałem, jak tu do was gadam.
W piersi tylko uderzę, wnet zdrój słów wytryśnie,
A jeśli na tym prądzie iskra boża błyśnie,
Nie wynik to rozumu, ani płód marzenia,
Od Boga ją przyjąłem na skrzydłach natchnienia.

(Dzieła Adama Mickiewicza, wyd. H. Biegeleisen, IV, 313).

Ся сама думка, що поетична творчість є щось відмінне від звичайного людського я, вносить до него щось особливе, прори-

ваєть ся нераз і у Шевченка. Він дуже часто обертаєть ся до своїх „дум“, як до якихсь істот окремих від него, обдарованих власною волею.

Думи мої, думи мої,
Ви мої єдині!
Не кидайте хоч ви мене
При лихій годині!
Прилїтайте, сизокрилі
Мої голубята,
Із за Дніпра широкого
У степ погуляти. (Кобзарь II, 8).

Таких місць у „Кобзарі“ чимало; їх можна би взяти за образові реченя, за конвенціональні звороти, як би вони не появляли ся надто часто власне в пізнїйшій добі Шевченкової творчости, в тих єго лїричних творах, де він добував найглибших, найсердечнїйших тонів, де був свобідний від усеї конвенціональної фразеольоґії. Ще виразнїйше бачимо се в вірші „Муза“, котру поет величає своєю матїрю і вчителькою:

Моя порадонько сьвятая,
Моя ти доле молодая!
Не покидай мене! В ночи
І в день і в вечері і рано
Витай зо мною і учи,
Учи неложними устами
Сказати правду! (Кобзарь II, 73).

Ми зупинили ся на сих сьвідоцтвах самих поетів про процес поетичної творчости троха довше головно через те, що кому-ж лїпше й тямити в сьому дїлї, як не самим творцям? Посторонння обсервация тут майже неможлива; наука мусить в такім разї зібрати поперед усего сьвідоцтва перворядних сьвідків і доповнивши їх подекуди по змозї, повинна взяти ся до вияснення самого факту.

Поперед усего мусимо сказати: сам факт, що в такій високій та скомплїкованій псіхольоґічній діяльности, як поетична творчість, несьвідомий елємент може грати важну чи навіть головну роль, належить до досить нового наукового надбаня. Для фільозофів раціоналїстів XVIII віку він був зовсїм неможливим, та так само як неможливим був і для фільозофів ідеалїстів першої половини нашого віку, що силкували ся звести весь сьвіт і всї єго прояви,

а тим самим і всю псіхічну діяльність до якоїсь одної, по змозї повної і безсуперечної формули. Тілько у ідеалїстів-пессімістів, Шопенгауера, Гартмана, сей факт піднесено з натиском, а то длятого, що власне у Гартмана „несьвідоме“ (das Unbewusste) було зроблене основним елементом усего єго сьвітогляду. Та для наукового досліду сего було замало, бо роблячи „несьвідоме“ основним елементом, Гартман тим самим зробив його чимсь незвісним, таким, що не підлягає дальшому аналїзови.

Тілько в найновійших часах, коли за почином Фехнера і Вундта розпочали ся в Німеччинї, Анґлії, Франциї і Італії систематичні досліди над псіхольоґією експеріментальним методом, коли давня метафізична або емпірична псіхольоґія перемінила ся на псіхофізику або, як її називає Вундт, фізіольоґічну псіхольоґію, удало ся в значній мірі прояснити роль несьвідомого, між иньшим і в поетичній творчости. Вихідною точкою були студиї над тим, що називаємо людською сьвідомістю, і ми покористуємось тут найновійшою працею про сю тему, виданою в минувшім роцї студиєю Макса Дессуара „Das Doppel-Ich“, щоби показати, як сучасні псіхольоґи вияснюють сю загадкову сторону поетичної творчости. В своїй студиї підносить Дессуар той факт, що велика сила спостережень зібраних у остатнїх часах довела нас до зрозуміня того факту, що кождий чоловік окрім свойого сьвідомого я мусить мати в своїм нутрі ще якесь друге я, котре має свою окрему сьвідомість і память, свій окремий суд, своє почутє, свій вибір, свою застанову і своє дїланє, — одним словом, має всї ті прикмети, що становлять псіхічну особу.

„До мене прийшов приятель — оповідає Дессуар — і оповідає мінї якусь новину, задля котрої я мушу з ним разом іти в одно місце. Коли він оповідає сю цікаву новину, я лагоджу ся до виходу. Припинаю собі новий ковнірик, обертаю маншети, запинаю шпінки, одягаю сурдут, беру в кишеню ключ від брами, заглядаю мимоходом до зеркала, — і при всїм тім з найбільшою увагою слухаю оповіданя, перериваючи його часом своїми запитанями. Вийшовши на вулицю, починаю нараз сумнївати ся, чи не забув я ключа від брами в своїм покою, тож біжу знов на гору, шукаю ключа по всїх усюдах, та надармо, в кінцї сягаю до кишенї і переконую ся, що ключ є у мене. Коли я потім оповів се приятелеви, сей відповів мінї: „Чогож ти мінї не сказав уперед, чого біжиш на гору? Аджеж я бачив виразно, як ти виняв ключ від брами

з купи иньших ключів і вложив собі в кишеню. Як же можна бути таким розтріпаним!“ Прошу зважити, яка скомплікована була тут діяльність, а про те здавало ся, що сьвідомість нічогісінько про неї не знала. Герой сеї маленької пригоди робить усї приготованя до виходу так сістематично і порядно, немов би уперед обдумав їх як найдокладнійше. Зпоміж купи ключів вибирає власне той, якого йому треба, переконує ся в зеркалї про повноту своєї туалєти — все псіхічні функциї, для яких конечно треба сьвідомости особи.

„Ще характернійші ось які три приміри. Хтось читає голосно книжку, та єго думки, звернені чимсь на иньший предмет, займають ся тим посторонним предметом. Та про те він читає добре, відповідно виголошує реченя, перевертає картки, одним словом виконує діяльність майже незрозумілу без повної інтелїґентної сьвідомости. Корректор перечитує статю, а рівночасно розмовляє зі своїм сусїдом; та про те, серед живої розмови, він поправляє друкарські помилки, поповнює пропуски, значить, мусить при тім мати почутє того, де тут зложено вірно, а де нї. Один член анґлїйської „Society for Psychical Research“ (Товариство для псіхольоґічних дослїдів) через велику вправу дійшов до того, що може рівночасно провадити оживлену дебату і сумувати великі ряди цифер. Всї ті факти доказують, що є в нас не тілько якась несьвідома інтелїґенция, але також несьвідома память, або краще — відомість і пригадуванє поза обсягом нашої сьвідомости. А що оба ті елєменти становлять істоту псіхічної особи, то се значить, що в кождім осібнику є також друге, несьвідоме я.“

Отсю подвійну сьвідомість називає Дессуар дуже влучно „верхньою і нижньою сьвідомістю“ (Ober- und Unterbewusstsein). Те, що в звичайнім житю називаємо „сьвідомість“, се по Дессуаровій термінольоґії є верхня сьвідомість. Та під нею є глибока верства псіхічного житя, що звичайно лежить в тїни, та про те не меньше важне, а для богатьох людей навіть далеко важнійше, ніж уся хоч і як богата діяльність верхньої верстви. Найбільша часть того, що чоловік зазнав в житю, найбільша часть усїх тих суґґестий, які називаємо вихованєм і в яких чоловік вбирає в себе здобутки многотисячлїтньої культурної працї всего людського роду, перейшовши через ясну верству верхньої сьвідомости, помалу темнїє, щезає з поверхнї, тоне в глибокій криницї нашої душі і лежить там погребана як золото в підземних жилах. Та й там, хоч неприступне для нашої сьвідомости, все те добро не перестає жити, раз у раз сильно впливає

на наші суди, на нашу діяльність і кермує нею нераз далеко сильнійше від усіх контр-арґументів нашого розуму. Отсе є та нижня сьвідомість, те гніздо „пересудів“ і „упереджень“, неясних поривів, симпатий і антіпатий. Вони для нас неясні власне для того, що їх основи скриті від нашої сьвідомости.

„Та буває й так, що поодинокі моменти з тої нижньої верстви раптом вискакують на ясне сьвітло сьвідомости. Великий закон непропащої сили має і в псіхольоґії повне значінє; що раз напечатано в комірках нашої мізкової материї, се лишаєть ся нам на ціле житє, тілько, що не все те може чоловік після своєї вподоби мати на свої послуги, а нераз треба якихсь особливих обставин, щоби давно затерті вражіня прикликати знов до житя. Проф. Бенедікт приводить ось який цікавий факт: „В початку нашого віку захорувала над Реном стара служниця і почала в горячці рецитувати цілі уступи з Біблії по гебрейськи і коментарий до них по арамейськи. Розумієть ся, люде, що привикли вірити в чудеса, почали й тут бачити чудо і дякувати Богу, що сподобив їх бачити його. Бо відкиж би ся зовсім неписьменна жінка могла набрати ся знаня гебрейської мови, як би сам Бог не піддав їй? Та лікар почав дошукувати ся жерела і відкрив, що ся служниця перед кількома роками служила в одного пастора. Сей мав звичай у ночи в своїй комнаті читати голосно сьвяте Письмо в оріґіналі з арамейським коментариєм. Служниця ночувала зараз за стіною в кухні і чула все, і хоча не розуміла ані слова, то все таки ті слова вбились їй у тямку і довгі літа лежали в нижній сьвідомости, немов вириті на плиті фоноґрафа, поки в горячковій делірії не виплили на верх.“ Розумієть ся, що ті вражіня засипані в нижній сьвідомости найлекше виходять на верх тоді, коли верства верхньої сьвідомости щезне чи то хвилево, у сні, чи на завсігди, в тяжкій хоробі. От тим то в снах так часто виринають давно забуті події з нашої молодости, що довгі роки, довгі десятки років дрімали під верствою пізнійших вражінь, які тимчасом проходили через верхню сьвідомість і засипали, покривали їх.

„Сказавши по правді, є се наше велике щастє, коли маємо ту здібність, що по якімсь часї всї наші вражіня тонуть у сутінь забутя. Подумаймо лише, що всякий біль, коли-б раз у раз стояв на поверхні нашої сьвідомости, зробив ся би вкінці таким нестерпним, що довів би нас до самовбійства. Та так само й усяке порядне думанє, всяка духова праця була-б майже зовсім неможливою, коли-б

усї наші досьвіди і все знанє рівночасно і рівномірно товпило ся в нашій сьвідомости. При душевних хоробах таких як манїя і острий шал ми бачимо, як надмір вражінь робить неможливим усяке орґанічне думанє. Ся велика ресорпцийна сила нижньої сьвідомости має зрештою не тілько сю неґатівну користь; вона має також величезне позитивне значінє, бо робить сю нижню сьвідомість величезним, невичерпаним маґазином думок і почувань, богатим шпіхлїрем, котрого засїки при користних обставинах можуть відчинити ся і видати з себе скарби, про які їх щасливий властитель нераз і сам не знав нїчогісїнько. Майже кождий чоловік має в собі величезне богацтво ідей і почувань, хоча мало хто може і вміє користувати ся ним. Бо все, що чоловік у своїм житю думав і читав, що ворушилось у єго души і розбуджувало єго чутє, все те не пропадає, а робить ся тривким, хоч звичайно скритим набутком єго души.

Та є люде, котрі мають здібність видобувати ті глибоко заховані скарби своєї души і давати їм вираз у зрозумілих для кождого словах. Отсї щасливо обдаровані псіхольоґічні Крези і копачі захованих скарбів — се й є наші поети. Властиво віднаходять і видобувають вони ті скарби не зовсїм активно, не зусилєм свобідної, автономної волї. Бо коли маємо дати віру признаням поодиноких поетів, то їх роль частенько буває чисто пассівна. Вельми цїкаве є Ґрільпарцерове оповіданє про те, як повстала єго знаменита траґедия „Прабабка“ (Die Ahnfrau), написана, як звісно, в протягу 16 днїв. „Коли я одного рана лежав у ліжку, перепутали ся в моїй голові припадково дві давнїйше прочитані історії і обі разом утворили основу драматичної події. Та на разї я не взяв ся до роботи і треба було аж кількаразових упімнень мойого друга Шрейфоґля, щоби підбадьорити мою амбіцию і спонукати мене до роботи. При однїй припадковій стрічі він заохочував мене так горячо, що я підчас дальшого походу почав обдумувати першу спену, та не вважаючи на всякі зусилля здужав скомпонувати не більше як 8—10 перших рядків. Вернувши до дому, я написав їх на карточцї паперу і покинув на столї. Та ось у ночі почало ся в моїй души якесь дивне розворушенє. Мене вхопила горячка, безсонний я перевертав ся всю ніч з боку на бік, і при всьому тому не було в мене анї думки про розпочату „Прабабку“. На другий день встав я, почуваючи, що на мене находить якась тяжка хороба. І ось припадково мій зір упав на той листок паперу, де я вчора записав початкові вірші і про котрий від тодї зовсїм був забув.

Сїдаю при столї і пишу далї, що раз далї; думки і вірші пливуть самі з себе; швидше я не міг би був переписувати з готового.“

„Ми можемо тут докладно прослїдити псіхічний процес в поетовій души. В нижній сьвідомости Ґрільпарцеровій нагромаджено було богато страховинних оповідань про лицарів і духів, що їх поет чував і бачив на сценї ще за молоду, а то й сам з братами та сестрами дитинячим звичаєм відгравав дома. В тій нижній сьвідомости були ще також не менше страховинні дитячі спомини про т. зв. „лямус“ — величезний пустий будинок обік єго батьківського дому, єго дитячою уявою заселений страшними розбійниками, циганами і духами. Додаймо до сего ще й те, що плян „Прабабки“ був уже уложений в єго голові, та з часом потонув також в сутїнку єго нижньої сьвідомости, то побачимо, що в нїй були вже згромаджені всї розрізнені елєменти траґедиї. Треба ще було тілько одного товчка з боку щоб усе те піднести до сьвітлої сьвідомости. А сим товчком було описане тут душевне зворушенє. Ще попереднього дня поетова верхня сьвідомість надармо мучила ся над виконанєм драми і ледво-не-ледво сплодила перших 8—10 рядків. Аж по тій псіхольоґічній бурі почала нижня сьвідомість продукувати автоматично і тепер поплили думки і вірші самі могучими хвилями, а верхня сьвідомість, так сказати, не мала що більше робити, як сидїти і переписувати — коли вільно про такі абстрактні настрої виражати ся такими антропоморфними образами (Dr. I. Sadger, Seelentiefen, в ч. 135 віденьського тижневника „Die Zeit“).

Подібних фактів можна би назбирати богато, особливо в новочасній історії лїтератури. От і про помершого недавно Альфонса Доде відомо, що він цїлими місяцями не міг написати анї одного рядка, в таких часах блукав по Парижі і по околиці, підслухував і записував уривки розмов, шкіцував види, нотував настрої і враженя, а ще більше дивив ся і думав. Та за те коли найшов на него творчий настрій, він працював по 18 годин денно, день і ніч не виходив зі свого кабінету, руйнував своє здоровлє, поки новий твір цїлком не вилив ся з єго души.

Пізнанє сеї важної ролї несьвідомого, а властиво „нижньої сьвідомости“ в поетичній творчости є вельми важне не тілько для псіхольоґа, але також для лїтературного критика. Псіхольоґ на підставі сего факту мусить поетичну вдачу признати окремим псіхічним типом. Нам байдуже, чи він разом з Льомброзом назве сей

тип хоробливим, чи по давній термінольоґії ґеніяльним; для науки важне пізнанє єго основної прикмети: еруптівности єго нижньої сьвідомости, т. є. єї здібности — час від часу піднімати цілі комплєкси давно погребаних вражінь і споминів, покомбінованих, нераз також несьвідомо, одні з одними, на денне сьвітло верхньої сьвідомости. А літературний критик власне в тій перевазї несьвідомого при творчім процесї має певний крітерий до оцінки, за якими творами стоїть правдивий поетичний талант, правдиве „вітхненє“, а де є холодне, розумове, сьвідоме складанє, гола технїка, дилєтантізм. Відсуваючи на бік твори дилєтантів, котрі зрештою нераз можуть бути і гарні і цінні чи то для псіхольоґа, чи для соціольоґа, чи для полїтика, критик тілько на творах правдивих, вроджених поетів буде студіювати секрети їх творчости, бо тілько тут ся творчість являєть ся елєментарною силою головно з огляду на форму, а по части також з огляду на зміст і композицію. Певна річ, зміст і композиція поетичного твору, єго, так сказати, скелєт в значній мірі мусять бути дїлом розуму, обдумані, розважені і розмірені, і де сего нема, там і найґеніяльнїйше виконанє деталїв не окупить браку цїлости. Повна гармонія сеї еруптівної сили вітхненя з холодною силою розумового обмірковання показуєть ся у найбільших велетнїв людського слова, таких, як Гомер, Софокль, Данте, Шекспір, Ґете і небагато иньших.

Др. Іван Франко.

Із секретів поетичної творчости.

II. Психольоґічні основи.

2. *Закони ассоціяциї ідей і поетична творчість.*

Духова діяльність людська полягає головно на двох прикметах психічного устрою: на можливости репродукциї вражінь, які колись безпосередно торкали наші змисли і тепер являють ся тілько психічними копіями, ідеями, і на другій прикметі того устрою, що одна така репродукована ідея викликає за собою иньшу, цілі ряди иньших ідей, ті знов, коли на них буде звернена особлива увага, викликають дальші ряди ідей і так без кінця. Чим яснійше і докладнійше репродукують ся ідеї в людській души, тим яснійше її мисленє; чим більші і ріжнороднійші ряди ідей повстають за даним імпульсом, тим богатше духове житє. Ясність і прецізия репродукованих ідей — се перша основа наукової здібности; богацтво і ріжнородність їх — головна прикмета поетичної фантазиї.

Нема сумніву, що спосіб, як вяжуть ся одні з одними ідеї репродуковані в певнім поетичнім творі, надає тому творови головну часть його кольориту. От тим то дослід над ассоціяциєю ідей у поета може нам докинути дуже важний причинок до його характеристики.

Чи можна говорити про якусь специяльну поетичну ассоціяцию ідей? Признати ся, я доси не стрічав у жадній естетиці специяльного досліду про сю тему, навіть не тямлю, чи котрий естетик сформулував те питанє. А тимчасом мені здаєть ся, що се пи-

тане вельми важне і вдячне, а в його розвязці лежить ключ до зрозуміня маси індівідуальних прикмет ріжних поетів, ріжних шкіл і стилїв поетичних, про котрі доси наговорено так богато шумних та неясних фраз.

Поперед усего до речи буде пригадати ті загальні закони ассоціяциї ідей, які вислїдила сучасна психольоґія, а потім поглянемо, чи і на скілько поети держать ся тих законів, чи може вибігають по за їх межі. Вундт (Physiologische Psychologie, 1 Ausg. 788 і д.) бачить тілько два такі закони, а то 1) закон подібности (в найширшім значіню сего слова) і 2) закон привички. Всяка ідея, що повстає в нашій души, може викликати за собою иньшу ідею і то або подібну чим небудь до неї, або таку, яку ми привикли звязувати з нею чи то задля місцевої сумежности, чи задля часової близькости або періодичности. І так ми говоримо про „верби головаті“ для того, що обрубуваний періодично верх верби нагадує голову порослу розчіхраним волосєм; говоримо про кроваве полумя, про річку, що веть ся гадюкою і т. и. І так ідея блискавки мимовільно викликає в нашій души ідею грому, ідея фіялки — ідею про фіялковий запах, ідея книжки — згадку про школу, бібліотеку або читальню і т. и. Вундт не приймає закона контрасту, а ассоціюванє суперечних, контрастових ідей виводить або з привички або з угоми нашої уяви, що знесиливши ся сполучуванєм подібних ідей в кінці улягає противному напрямови і зразу перескакує на иньший ряд ідей, що й становить контраст з попереднїм.

Се ограниченє показало ся пізнїйшим психольоґам занадто тїсним і Штайнталь сформулував ось які три закони ассоціованя ідей:

„1. Душа повертає лекше з непривичного стану до звичайного, ніж противно.

„2. Душа йде лекше за ходом дійсного руху, ніж супроти сего ходу, тоб то лекше від початку до кінця, ніж від кінця до початку (нпр. від цегли і каміня до будинка лекше, ніж від будинка до цеглини). Дійшовши до цїли душа заспокоює ся і лишає ся в тім спокою; ідея знаряду попихає її репродукувати той рух, якому має служити той знаряд.

„3. Самостійний предмет труднїйше репродукує несамостійний, цїлість труднїйше репродукує частину, ніж противно“.

Отсї Штайнталеві закони приняв також Вундт і його школа (гл. M. Tautscholdt, Experimentelle Untersuchungen über die Associationen der Vorstellungen, в першім томі Вундтових Psychologische Studien, стор. 222) і ми попробуємо приложити їх до поетичних творів.

Коли в нашій уяві повстане образ пожару, то мимоволї з сим образом вяжуть ся й дальші образи: крик, метушня людей, голос дзвонів, гашенє огню і т. и. Се є звичайна ассоціяция і наша думка мимоволї завсїгди вертає до неї. Аби уявити собі, що люде серед пожару танцюють, бенкетують та сьпівають, на се треба незвичайного напруженя нашої уяви, треба працї або поетичної суґґестиї. Тож коли Шевченко в своїх „Гайдамаках“ два рази малює нам бенкети серед пожарів, у Лисянцї й Умані, коли сьпіває, як то

серед базару
В крові гайдамаки ставили столи,
Де що запопали, страви нанесли
І сїли вечерять —

то мусимо сказати, що він іде проти того Штайнталевого закона, тягне нашу уяву від звичайного ряду ассоціяций до незвичайного.

Подібних прикладів маємо у Шевченка і загалом у поезиї богато. І так ідея недїлї викликає в нашій души образи спокою, тиші, молитви, сьвяточно прибраних людей; у Шевченка не те:

У недїлю не гуляла,
На шовк заробляла
Та хустину вишивала.

До таких силоміць счіплених ассоциящий у Шевченка треба залїчити чимало його улюблених зворотів, як ось: „недоля жартує“, „пекло сьміеть ся“, „ніч стрепенулась“, „лихо сьміеть ся“, „закрий серце очи“, „лихо танцювало“, „журба в шинку мед-горілку поставцем кружала“, „шляхта кровю упила ся“ і т. д. Се очевидно не припадкове явище; поет навмисно завдає трудности нашій уяві, щоби розбурхати її, викликати в души те саме занепокоєнє, напруженє, ту саму непевність та трівогу, яка змальована в його віршах. Пориваючи нашу уяву від звичайних до незвичайних ассоціяций він осягає один із наймогутнїйших способів поетичного мальованя — контраст. Що чинить маляр кладучи на малюнку близько одну коло одної дві плями ріжних колїрів, що стоять

далеко один від одного в скалї барв, те саме осягає поет, шарпаючи в відповіднім місцї нашу уяву від звичайного ассоціяцийного ряду до незвичайного або просто супротилежного. Се дїєть ся особливо в тих творах, де темою є мішані чутя, драматичні ситуациї, сильні людські афекти та пристрасти. Зовсїм инакше в малюнках іділлїчних, спокійних, нескомплїкованих ситуаций, однородних — усе одно, веселих чи сумних настроїв. Тут поет несьвідомо держить ся Штайнталевого правила, тоб то добирає таких ассоціяций, які б заспокоювали, заколисували уяву, а радше — дає вираз тілько тим ассоціяциям, що самі, без нїякого напруженя напливають в його власній успокоєній уяві. Чудовий взірець такого малюнка дав нам Шевченко в своїй вірші „Вечір на Українї". Вся та вірша, се немов моментальна фотоґрафія настрою поетової душі, викликаного образом тихого, весняного українського вечера.

Садок вишневий коло хати,
Хрущі над вишнями гудуть,
Плугаторі з плугами йдуть,
Сьпівають ідучи дївчата,
А матері вечерять ждуть.

Як бачимо, поет без нїякої особливої прикраси, простими, майже прозаїчними словами малює образ за образом, та придививши ся близше, бачимо також, що ті слова передають власне найлекші ассоціяциї ідей, так що наша уява пливе від одного образа до другого легко мов той птах, що ґраціозними закрутами без маху крил пливе в повітрі все низше і низше. В тій легкости і натуральности ассоціованя ідей лежить увесь секрет поетичної принади сеї вірші.

Друге Штайнталеве правило дуже широке. В ньому містить ся той звісний факт, що нам зовсїм легко проговорити „Отче наш" від початку до кінця, але дуже трудно від кінця до початку. На сьому правилї полягають усякі мнемотехнічні штуки, нпр. подаванє граматичних виємків уложених в вірші (panis, piscis, crinis, finis і т. д.). Та на ньому полягає й те, що називаємо поетичною ґрадациєю. Поет веде нас натуральним шляхом ассоціяциї ідей від части до цїлости, сю цїлість показує знов як часть більшої цїлости і так піднїмає нас неначе по ступнях що раз висше, щоби показати нашій уяві широкий кругозір. Отсе й є се-

крет сильного впливу, який роблять на нас початкові вірші Шевченкового заповіту:

Як умру, то поховайте
Мене на могилї
Серед степу широкого
На Вкраїнї милій.

Вже слово „поховайте“ будить в нашій уяві образ гробу; одним замахом поет показує нам сей гріб як частину більшої цїлости — високої могили; знов один замах, і ся могила являєть ся одною точкою в більшій цїлости — безмежнім степу; ще один крок, і перед нашим духовим оком уся Україна, огріта великою любовю поета.

Прикладів такої ґрадациї дуже богато у Шевченка і у всїх поетів і я не буду їх тут нагромаджувати. За те я вкажу приклади иньшої ґрадациї, доконаної на підставі сего самого правила тілько в зовсїм противнім порядку. Часто, щоб осягнути надзвичайний ефект, збудити напруженє нашої уваги, поет поступає противно, веде нас від цїлости до части, відси до ще меншої части і так далї, аж до якоїсь дрібної точки, в котрій власне, чи природно чи тілько переносно, лежить уся вага його твору. Є се так названий з французька пуант (pointe), так сказати вістре, яким кінчить ся твір. Вживанє і надуживанє сего ефекту характеризує звичайно поезию в добі переситу і перерафінованя, та було б несправедливо заборонювати поетам взагалї сего риторичного способу. Ми стрічаємо його в народнїх піснях, хоч рідко, стрічаємо і у нашого Шевченка, котрому певно нїхто не закине нагінки за пустими риторичними ефектами. Наведу тут тілько один приклад сего рода з Шевченкової поезиї, з вірші „Хустина“ (Кобзарь I, 179—180):

Іде військо, іде друге,
А за трейтім з тиха
. . . . . .
Везуть труну мальовану
Китайкою криту,
А за нею з старшиною
Іде в чорній свитї
Сам полковник компанїйський,
Характерник з Січи,

За ним ідуть осаули
Та плачуть ідучи.
Несуть пани осаули
Козацькую збрую:
Литий панцир порубаний,
Шаблю золотую,
Три рушниці-гаківниці
І три самопали,
А на збруї козацькая
Кров позасихала.
Ведуть коня вороного
Розбиті копита,
А на йому сіделечко
Хустиною вкрите.

Будова сего опису на прочуд майстерна. З разу широчезний горізонт — аж три війська; за третім жалібний похід, труна, полковник, осаули; наша увага звужуєть ся, та разом з тим заострюєть ся, ми добачаємо чим раз менші деталї, яких не бачили вперед обіймаючи оком велику масу. Осаули несуть збрую, ми бачимо на панцирі слїди рубаня, на всїй збруї засохлу кров; серед того походу йде кінь без їздця, ми бачимо на ньому порожне сїдло, а на тім сїдлї хустину, дрібнесеньку річ, та рівночасно таку, в котру поет чарами свойого слова вложив усю траґіку сего козака, що лежить у домовинї і ще одної живої людини — дївчини, що вишивала сю хустину, що надїяла ся бачити в нїй символ свойого щастя, символ слюбу з любим козаком, а тепер бачить символ слави козацької — смерти в обороні рідного краю.

Тим самим правилом вияснюєть ся й та легкість, з якою наша уява від частин іде до цїлости. Ось нпр. у чудових віршах Шевченка:

Готово! Парус розпустили,
Посунули по синїй хвилї
Поміж кугою в Сир-Дарью
Байдару і баркас чималий.

Можна сказати, що поет зовсїм несьвідомо, тілько завдяки свойому поетичному чутю зумів змалювати тут момент, коли корабель рушає з місця, даючи нам отсю зовсїм натуральну ґрадацию обра-

зів: коменда на кораблї (готово!), розпущений парус, синї хвилї і в кінцї байдара і причіплений до неї баркас.

Третє Штайнталеве правило є властиво тілько иньший вислов другого. Згадавши клепку ми в уяві з нехотя доходимо до образа бочки, та згадавши бочку нам не так легко згадати одну її складову частину. Та поет дуже часто і тут вибирає власне труднїйшу дорогу, щоби добрати ся до нашого серця. Він перед нашими очима розбирає цїлість на її части, як се бачимо нпр. у Шевченковій „Чумі“:

Весна. Садочки зацьвіли
Неначе полотном укриті,
Росою божою умиті
Білїють. Весело землї,
Цьвіте, красуєть ся цьвітами,
Садами, темними лугами.

Сей спосіб представленя можна би назвати аналїтичним і він здибаєть ся в поезиї досить рідко.

Зводячи до купи те, що ми сказали про ассоціяцию ідей і її закони, можемо сказати, що поети — розумієть ся, несьвідомо, користують ся тими законами на оба боки: вони з однаковим уподобанєм раз ведуть нашу уяву туди, де відбуваєть ся найлекша ассоціяция, а иньший раз туди, де вона труднїйша. Обі дороги однаково добрі, хоча для ріжних цїлей.

3. Поетична фантазия.

В 1884 р. Лєметр розбираючи повість Золя „L' Oeuvre“ висказав з нехотя дуже цікаву думку: повісти сего майстра „натуралїзму“ роблять на него вражінє кошмара, сонного привиду. Лєметр думав мабуть, що таким осудом на смерть розбив Золївський натуралїзм, а тимчасом він з нехотя дав сьвідоцтво однїй правдї, що Золя попри всї свої натуралїстичні доктріни і дивацтва є таки поет, великий поет і хоча доктріна зробила його, як каже Лєметр, „невольником одної епохи, одної сїмї, одної породи людей і одної писательської методи“, то про те він виповнюючи свій плян творить так, що його твір набирає житя

і плястики, порпває і звязує душу читачеву, опановує її подібно до сонної змори, кошмара.

Порівнанє поетичної фантазиї з сонними привидами, а в дальшій лінії з галюцинациями, тобто з привидами на яві, не є пуста забавка. Се явища одної катеґориї; творячи свої постаті поет в значній мірі чинить те саме, що природа викликаючи в людській нервовій системі сонні візиї та галюцинациї. Значить, кождий чоловік у снї або в горячці є до певної міри поет; студіюючи псіхольоґію сонних візий та галюцинаций ми будемо мати важні причинки до пізнаня поетичної фантазиї і поетичної творчости.

Я не думаю тут вдавати ся в широкі розвідки, а відішлю цікавих до богатої літератури про сни. На сни звернена була пильна увага вже у старих Єгиптян, Греків та Римлян. Їм надавано віще значінє, божеське насланє, так само як і поезиї. Снами займали ся у Греків фільозофи (Арістотель De divinatione) і лікарі (Гіппократ, Ґален). Для вжитку одних і других зладив Артемідор цілу книгу, де зведено і усістемізовано массу снів (Онейрокрітікон). Новійша психольоґія займає ся ними також дуже пильно, по части з лікарського погляду, при діяґнозї хороб (гл. Macaris, Du sommeil, des rêves et du somnambulisme dans l' état de maladie. Lyon 1857), а поперед усего з психольоґічного, щоби на них слїдити істоту і вдачу духових функций (гл. Maury, Le sommeil et les rêves, Paris 1878, Volkelt, Die Traumphantasie, R. Vischer, Studien über den Traum (Beilage zur Allg. Zeitung 1876), Scherner, Das Leben des Traumes, відповідні уступи в Вундтовій Physiologische Psychologie і Carl du Prel, Psychologie der Lyrik). Для нас важно тут тілько вказати, в чім сходить ся сонна фантазия з поетичною і для сеї цїли ми користуємо ся названою книжечкою Дю Преля.

Поперед усего: як повстають сонні привиди? Щоби се вияснити, вийдім від звичайних вражінь. Як повстають звичайні вражіня? Так, що зі зверхнього сьвіта доходять до наших змислів певні механїчні чи хемічні імпульси (тверді тїла, плини, запахи, тремтїня етеру або електричні рухи) і удїляють ся нашим нервам. Нерви проводять їх до певних мізкових центрів і в комірках нашої мізкової субстанциї повстає образ того центра, з якого вийшов даний імпульс. Та вроджена сила нашого мізку така, що сей образ не уявляє ся нашій сьвідомости там, де він справдї є, т. є.

в комірках нашого мізку, а неначе в проєкциї у зверхнім сьвіті, там, відки вийшов імпульс або відки нам здаєть ся, що він вийшов. Се є жерело і спосіб нашої змислової перцепциї (відбираня вражінь зверхнього сьвіта) та заразом жерело наших змислових іллюзий. Перша часть сего процесу, т. є натиск імпульсів на наш орґанізм і доношенє їх до мізку відбуваєть ся без нашого співуділу, за те друга часть — проєктованє вражінь на зверх, їх уміщуванє в зверхньому сьвіті відбуває ся не без праці нашого розуму, є здобутком довгого досьвіду поколїнь і кождого осібника, хоч звичайно відбуває ся зовсїм несьвідомо.

В снї відбуває ся зовсїм анальоґічний процес, тілько з одною важною зміною. Ті нерви, що приймають вражіня зі зверхнього сьвіта (періферичні) засипляють, не приймають вражінь, а властиво не доносять їх до мізкових центрів, хиба в виємкових разах, коли ті вражіня будуть надто сильні. За те внутрішнє, веґетабільне житє орґанізму в снї так само сильне або й ще сильнійше, як на яві і воно викликує тисячні рухи, тони, натиски і зміни в нутрі нашого орґанізму, на які ми на яві звичайно не звертаємо уваги, та котрі тепер, при часовій паралїзї нашої уваги і нефункціонованю періферичних нервів без перешкоди доходять до мізкових центрів. І тут дїєть ся чудо. До мізкових центрів доходять, так сказати, телеґрафічні звістки про якісь рухи, тони, блиски і т. и. і ті центри на власну руку, не контрольовані періферичними нервами, але на підставі привички витвореної тими нервами, уміщують усї ті телеґрафовані звістки в зверхнім сьвіті, а що він моментально задля нефункціонованя періферичних нервів не істнує для нашого орґанізму, то мізкові центри самі з власного запасу творять собі той зверхнїй сьвіт, т. є. викликають нагромаджені в них образи зверхнього сьвіта, відповідні до тих сьвіжих вражінь, які доходять до них. Так нпр. молєкул крови натисне на слуховий нерв у голові, і щож дїєть ся? До слухового центра в мізку доходить від слухового нерва, так сказати, слїпий алярм. Центр перціпує се як гук і в тій хвилї зпоміж образів нагромаджених у тім центрі, встає один, чим небудь схожий з тим гуком, нпр. образ гуку пожарного дзвона. Сей образ на підставі закона про ассоціяцию образів викликає відповідні образи зору, запаху, дотику — і наша сонна фантазия в одній сотній части секунди сотворила в нашій уяві повний,

плястичний, живий образ пожару — і в тій хвилї сонний чоловік зриває ся опанований страхом і кричить „крізь сон“: Ратуйте! Горить!

Вже з сего короткого представленя видно, як богато подібного є між творчістю сонної і творчістю поетичної фантазиї. Поперед усего в обох разах процес відбуває ся несьвідомо, „мозок функціонує як чистий продукт природи, а не як жерело субєктивної, рефлєктивної сьвідомости“ (Du Prel, op. cit. 19). В обох разах наша душа дізнає іллюзиї, що витворений несьвідомою діяльністю мізку сьвіт образів є щось реальне, зверхнє, лежить по за нашим я. В обох разах результат дуже подібний — наглядні, плястичні образи. Як знаємо, сонні привиди відзначують ся такою незрівнаною плястикою, таким ярким кольоритом, яких в дійсности звичайно не зазнаємо, або зазнаємо в незвичайно подразненім станї, в горячцї, в галюцинациях.

Сон є, як се видно з попереднього, „пробою нашого мізку — вияснити якесь донесене йому вражінє“. От тим то більша часть наших снів має, так сказати, аналїтичний характер. У мене в нозї є терн, у снї почуваю біль, і менї снить ся, що мене кусає гадюка або пес. Із подушки вилїзло перо і скобоче мене по шиї — менї снить ся, що хтось з тиха підійшов до мене і пальцями скобоче мене по шиї. Те, що на дїлї є один момент або якийсь стан, сонна фантазия уявляє як рух, як цїлий драматичний процес. Але те самісїньке чинить і поет. Стан чуми в селї поетична фантазия малює цїлим рядом страшенно плястичних образів:

Чума з лопатою ходила
Та гробовища рила-рила
Та трупом-трупом начиняла
І „со сьвятими“ не сьпівала.
Чи городом чи то селом
Мете собі як помелом.

Подивляти тут треба не тілько плястику поодиноких образів, але їх велике богацтво і ріжнородність: чума являєть ся і як грабар з лопатою і як дяк, що йде за похороном не сьпіваючи, і як хозяйка, що змітає помелом зерно — зовсїм так, як у снї одно і те саме вражінє, коли воно тривке і інтензивне, викликає

за чергою ріжні образи, що нечутно переливають ся один у один. Я в снї дістаю битє серця і в тій секундї сонна фантазия докомпоновує менї його причини: мене гонить медвідь, я тікаю, наскакую на глибокий яр і стрімголов паду в безодню.

Сонна фантазия є не тілько репродуктивна, але й творча: вона потрафить уявити нам такі образи, такі сцени і ситуациї, яких ми в житю нїколи не бачили і не зазнавали. Вона потрафить скомбінувати все те з величезного запасу наших звичайних вражінь і ідей, послугуючи ся збільшеною в снї легкістю в ассоціованю ідей. Для сонної фантазиї стоять отвором усї таємні скритки та схованки нашої нижньої сьвідомости, всї скарби наших давнїх, забутих і затертих вражінь від найдавнїйших лїт, усе те, що наша сьвідомість на яві хіба з трудом може вигребти в памяти, або може й зовсїм не вигребти. І над усїм тим скарбом сонна фантазия панує безгранично, всевладно. Легкість ассоціованя тих образів у снї — величезна, власне задля браку контролї з боку сьвідомости і рефлєксиї. В тім пановаию над сферою нашої нижньої сьвідомости і в тій легкости комбінованя лежить увесь секрет сили і богацтва нашої сонної фантазиї, та тут же лежить також увесь секрет сили і богацтва поетичної фантазиї. Ми вже вказували в попереднім роздїлї, як часто поет іде буцїм то против правил звичайної ассоціяциї ідей, з якою легкістю він зводить до купи, комбінує такі образи, які в звичайній уяві тілько з трудом можна звести до купи і як при помочи таких далеких ассоціяций поет викликає в нашій души власне такі вражіня, які бажав викликати, змушує нас до певної міри переживати те, що зачарувала перед нами його фантазия в словах.

Крім тих снів, котрих основою є безпосереднє, внутрішнє чи зверхнє подразненє нервів і котрі я назвав би аналїтичними, є ще иньша катеґория снів. Звісно, що наше духове житє в границях сьвідомости складає ся з двох катеґорий явищ: 1) вражіня — образи і їх комбінациї — думанє і 2) афекти — чутя — пристрасти. Отжеж коли аналїтичні сни відповідають більше меньше першій катеґориї, а властиво її двом низшим ступням, то другій катеґориї відповідають сни, котрі можна б назвати символїчними. Те, що на яві ми називаємо абстракцийними словами, бачимо нераз у снї в якімсь однім конкретнім образї, взятім инколи зо сфери дуже далекої від даного предмету. І так закоханому

дуже часто снять ся барвисті, пахучі квітки; чоловікови в веселім, погіднім настрою духа снить ся, що він купає ся в чистій воді; в молодости, коли фізичні і духові сили доходять до повні розвою, нам часто снить ся, що літаємо в повітрі або перескакуємо широкі рови чи навіть доми; чоловікови, що боїть ся напасти ворогів або дізнав такої напасти, снить ся, що його кусають пси; чоловікови, що дізнав ся про якусь страшну, несподівану новину, снить ся, що паде в пропасть і т. и. Ся символїка сонних привидів з давен давна звертала на себе увагу людей і була головною основою ворожби з снів (онейромантиї) і приписуваня снам віщого, пророцького значіня. Цікаво, що та сама здатність до символїзованя є також одною з головних характерних прикмет поетичної фантазиї.

Поетична так само як і сонна фантазия не любить абстрактів і загальників і залюбки транспонує їх на мову конкретних образів. Шекспір називає смерть „старим дзвонарем“ або „лисим паламарем“; Ленау символїзує минувшість ось у яких картинах:

Friedhof der entschlafnen Tage,
Schweigende Vergangenheit:
Du begräbst des Herzens Klage,
Ach, und seine Seligkeit!

Особливо богатою символїкою визначуєть ся поезия Шевченкова. У него жаль висловлюєть ся картиною: „серце плаче та болить“, смерть являєть ся в образї косаря, що то

По над полем іде,
Не покоси кладе,
Не покоси кладе — гори,
Стогне земля, стогне море,
Стогне та гуде.

Єго думи, то „сизі голубята, що прилїтають ізза Днїпра у степ погуляти“; проблиск радости по довгих днях смутку він малює ось як:

І стане ясно перед ним
Надїя ангелом сьвятим
І зоря, молодість його,
Витає весело над ним. (II, 14)

Моральний упадок чоловіка він малює такими словами;

Виж украли,
В багно погане заховали
Алмаз мій чистий, дорогий,
Мою, колись сьвятую, душу.

Мовчанку своїх знайомих в часї його засланя характеризує вельми плястично:

А їм неначе рот зашито,
Ніхто й не гавкне, не лайне,
Неначе й не було мене. (II, 15).

Таких символїчних образів богато майже в кождім творі нашого Кобзаря; їх богацтво, натуральність і плястика, се найлїпше сьвідоцтво його великого поетичного таланту. Читаючи їх ми бачимо наглядно, що він не підшукував їх, не мучив ся компонуючи їх, що вони самі плили йому під перо, бо його поетична фантазия, так само як сонна фантазия кождого чоловіка, була самовладною панею величезного скарбу вражінь і ідей нагромадженого в долїшнїй сьвідомости поетовій, що вона так просто і без труду промовляла конкретними образами, як звичайний чоловік абстрактами та льоґічними висновками.

Др. Іван Франко.

Із секретів поетичної творчости.

III. Естетичні основи.

Приступаючи до продовженя перерваної торік розмови про ріжні елементи поетичної творчости я хотів би присьвятити отсей розділ її естетичним основам. Естетика, від грецького слова αἴσθησις — чуте, значить властиво науку про чуте в найширшім значіню сего слова (Empfindungslehre), отже про роль наших змислів у приниманю вражінь зверхнього сьвіта і в репродукованю образів того сьвіта на зверх. Правда, все те тепер є доменою властивої психольоґії, а для естетики лишила ся тілько та специяльна частина, що відносить ся до краси чи то в природі, чи то в штуці. Отжеж і ми не вдаючи ся в специяльні психольоґічні деталї обмежимо ся на виказане ролї поодиноких змислів і принятих ними образів у поезиї, а також на тім, якими способами поезия, в анальоґії або в суперечности до иньших штук, передає своїм слухачам і читачам ті змислові образи, щоб викликати в їх душах саме таке вражінє, яке в даній хвилї хоче викликати поет.

1. Роль змислів у поетичній творчости.

Все, що ми знаємо, є продуктом наших змислів, тоб то доходить із зверхнього сьвіта до наших мізкових центрів за посередництвом змислів. Ми знаємо зверхній сьвіт не такий, як він є на ділї, а тілько такий, яким нам показують його наші змисли; по за ними ми не маємо ніякого способу пізнаня, і всї поступи наук

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF ILLINOIS AT URBANA-CHAMPAIGN
Generated on 2015-07-10 19:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uiug.30112001392775
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

і самого пізнаваня полягають на тім, що ми вчимо ся контролювати материяли передані нам одним змислом — материялами, які передають иньші змисли, а надто в науковій і поетичній літературі маємо зложений безмірний запас таких же змислових досьвідів, їх комбінаций і абстракций, а також великий запас чутєвих зворушень найріжнійших людей і многих поколїнь.

Але наш орґанїзм не є самим тілько рецептивним апаратом; обік змислів, що приносять нам вражіня зверхнього сьвіта, у нас є орґани власної внутрішньої діяльности, не зовсїм залежні від змислових імпульсів, хоча нерозривно звязані з самою природою нашого орґанїзму. Всї обяви функциї тих внутрішнїх орґанів називаємо збірною назвою „душа“. Розріжнюємо кілька головних обявів душевного житя: п а м я т ь, тоб то можність переховуваня і репродукованя давнїх вражінь або взагалї давнїх імпульсів та зміп в нашім орґанїзмі, далї с ь в і д о м і с т ь, тоб то можність відчувати вражіня, імпульси і зміни як щось окреме від нашого внутрішнього я, — ч у т є, тоб то можність реаґованя на зверхні або внутрішні імпульси, ф а н т а з и ю, тоб то можність комбінованя і перетворюваня образів достарчуваних памятю, і в кінцї в о л ю, тоб то можність зверненя наших фізичних чи духових сил в якімсь однім напрямі.

Коли вдумаємо ся в кожду з тих функций душі, то переконаємо ся, що всї вони оперують материялом, якого їм достарчують наші змисли. А що поезия являєть ся також результатом тих самих душевних функций, то не диво, що і в нїй змисловий материял мусить бути основою. Се все річи елементарні. Далеко глубше в поетичну робітню провадить нас друге питанє: в якій мірі поодинокі змисли проявляють себе в поетичній творчости? В якій мірі поети користають із вражінь, достарчених поодинокими змислами?

Не всї змисли однаково важні для розвою нашої душі, і вже елементарна психольоґія розріжнює висші і низші змисли, тоб то такі, що мають свої специяльні і високо розвинені орґани (зір, слух, смак, запах) і такі, що не мають таких орґанів (дотик зверхній і внутрішній). З психольоґічного погляду крім зору і слуху найважнїйший власне дотик, бо він позволяє нам пізнавати такі важні прикмети зверхнього сьвіта, як обєм, консістенцию (твердість, гладкість і т. и.) і віддаленє тїл, тим часом коли зір дає нам понятє простору, сьвітла і барв, а слух понятє тонів і часу (на-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF ILLINOIS AT URBANA-CHAMPAIGN
Generated on 2015-07-10 19:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uiug.30112001392775
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

ступства явищ одних за одними). Смак і запах, хоч безмірно важні для фізиольоґії нашого тіла, для психольоґії мають далеко меншу вагу. Відповідно до сего і наша мова найбогатша на означенє вражінь зору, менше богата, але все таки досить богата на означенє вражінь слуху і дотику, а найбіднійша на означенє вражінь смаку і запаху. Ся мова дає нам тисячі способів на означенє далечини, сьвітла в його нюансах, цілої скалї колїрів, цілої скалї тонів, шумів і шелестів, цілої безлїчі тїл, але вона досить убога на означенє ріжних смаків а ще біднійша на означенє запахів.

Відповідно до того знаходимо і в поезиї ріжних часів і народів зглядно найменше зображеня вражінь смакових і запахових, значно більше вражінь дотику і слуху, а найбільше вражінь зору. Ми подамо тут, так як і в попереднїх нарисах, деякі приклади, черпаючи головно з нашої рідної поезиї.

На означенє ріжних запахових вражінь має мова дуже мало слів. „Пахне“ на приємні вражіня, — „смердить“ на неприємні, а коли прийдеть ся специфікувати, то додаємо або специяльно предмет, про котрий мова, або певні типові запахи, що більше менше можуть, бодай у чуткійших осібників, репродукувати бодай згадку віднесеного вражіня. Взагалї треба завважити, що чим прімітивнійше житє чоловіка, чим прімітивнійша поезия, тим меншу ролю грає запах, тим біднійша мова на його означенє, тим менше згадують про него поети. Можемо се бачити у Гомера, де запахові вражіня зазначують ся рідко, тай то звичайно тілько прикметниками, тоб то частями мови найменше здібними до репродукциї вражіня у слухача. Ориєнтальні народи, старі Єгиптяне, Жиди, Вавилоняне здавна були далеко більше вразливі на запахи і вони з давна грають більшу ролю в їх поезиї, ніж у Европейців. У староєгипетській повісти про двох братів запах волося молодої жінки, котрого жмуток ухопив Ніль і заніс до царської пральнї, передаєть ся одежі Фараоновій і розбуджує у Фараона непобориме бажанє — знайти властительку сего пахучого волося.

Дуже інтересною являєть ся з того погляду старогебрейська „Пісня пісень“, де стрічаємо ось які порівнаня: „Твоє імя є мов пахощі кадила“.

Коли король сидить при столї —
Мій олїйок розливає пахощі;
Мій любий є обік мене
Мов скляночка повна мирри.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF ILLINOIS AT URBANA-CHAMPAIGN
Generated on 2015-07-10 20:33 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uiug.30112001392775
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Тут стрічаємо „пахучий виноград“; милий прирівнюєть ся до клубків диму в формі пальми, надиханих запахом мирри і кадила; його любов, се запах пахощів понад усї аромати; у дївчини запах одежі є мов запах Ливану; сама вона, се садок засаджений оливками, шафраном, рожами, цинамоном, миррою і альоесом і всякими деревами, що дають кадило з найкращим запахом.

Повій вітре від полудня,
Вій по мойому садочку,
Щоб він дихав пахощами! —

кличе молодий коханець.

Тілько у деяких новочасних поетів ми стрічаємо подібно або ще більше розвинений змисл запаху і його літературне визискане. Особливо богате жниво можна би зібрати на французькій поетичній ниві. Як приклад досить буде назвати ті правдиві орґії чи симфонії ріжнородних запахів, які стрічаємо в повістях Золя, прим. запахи ріжних родів сира в „Le ventre de Paris“, запахи ріжних цьвітів, у котрих дусить ся Альбіна в „La faute de l'abbé Mouret“.

В нашій поезиї не стрічаємо такої гіпертрофії запахового змислу. В народнїх піснях запах грає дуже малу ролю, а такі звороти, як „коло мене молодого вандрівочка пахне“ — занадто ще слабі, щоб викликати у слухачів хоч блїду ремінїсценцию конкретного вражіня. У Шевченка майже не стрічаємо образів узятих з обсягу сего змислу, коли не числити переспіву псальмів Давидових; що найбільше зазначено у него неприємні запахові вражіня, як „маслак смердячий“.

Вражіня смаку далеко частїйше попадають ся в нашій поезиї вже хоч би для того, що абстракциї тих вражінь у нашій і у многих иньших мовах служать для вислову приємного і неприємного чутя взагалї. „Солодкий“, „гіркий“, „квасний“, „солений“, „терпкий“ мають ріжнородні значіня. В народнїх піснях і поговірках раз у раз знаходимо такі епітети, як „любку мій солодкий“, „гірка година“, „на дворі квасить ся“, „солоно продав“, „гірко заробиш, солодко з'їси“. Те саме бачимо і в иньших мовах; досить буде нагадати латинське „Dulce et decorum pro patria mori“, „süsser lîp“ (солодке тїло) у старонїмецьких міннезінґерів, Міцкевичеве „z ust słodycze wysysać“ („Czaty“) і т. и. В нашій коломийцї дївчина співає:

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF ILLINOIS AT URBANA-CHAMPAIGN
Generated on 2015-07-10 19:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uiug.30112001392775
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Ой солодка капустиці, а гірке кочьиньи;
Ой солодке закоханьи, гірке розлучьиньи.

Епітетами взятими з обсягу смаку характеризує свою любов парубок:

Ой дівчино, дівчинонько, така-с ми миленька,
Як у літї на нивоньці вода студененька.
Як у літї при роботї води сї напити,
Так з тобою постояти тай поговорити.

Дівчина характеризує таким самим способом житє з нелюбом:

Ой волю я, моя мати, гіркий полин їсти,
А ніж маю із нелюбом обідати сїсти.

У Шевченка із сего обсягу стрічаємо мало образів; найбільше памятний і плястичний є мабуть у „Гамалії", де козацький напад на Скутару порівняно до гуртової вечері:

Не злодії з Гамалїєм
Їдять мовчки сало
Без шашлика!

Контраст між свобідним і невільним житєм малює Шевченко також плястично і ориґінально образами взятими з обсягу смаку:

А їлась би смашненька каша!
Та каша, бачите, не наша,
А наш несолений куліш,
Як знаєш, так його і їж!

Иньші Шевченкові образи взяті з обсягу смаку, як ось „упити ся кровю", „кров і дим їх упоїв" і т. д. не мають такої сили і плястики і являють ся більше риторичними прикрасами. І у Шашкевича знаходимо гарне означенє:

І день йому милий і солодка нічка.

Змисл дотику, як ми вже згадали, служить нам до пізнаня не тілько форми тїл, їх консістенциї, поверхнї і температури, але також їх віддаленя, корріґуючи тут ненастанно змисл зору. Відси походить те інтересне явище, що первісні міри майже всї взяті з обсягу дотику; мірою майже все було людське тїло; наш народ і доси ще вживає таких прімітивних означень, як: дошка груба на два пальцї, довга на три пяди, вода глубока на два хлопа, відси до него нема і сто кроків. Зрештою і загальнїйші міри: локоть, стопа, сяжень (доки сягне чоловік) мають явні слїди міреня

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF ILLINOIS AT URBANA-CHAMPAIGN
Generated on 2015-07-10 19:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uiug.30112001392775
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

людським тілом. Не диво, що сей змисл, такий важний для психічного розвою кождої людини, дав нашій мові а тим самим і поезиї богато інтересних і важних термінів та епітетів, котрими послугуємо ся в найріжнійших значінях, нераз не думаючи про їх первісне призначенє. І так говоримо: то тяжка справа, легко менї на души, се піде гладко, горячо любити, холодна роспука, квадратовий дурень, гладка дївчина, рогата душа, твердий характер, мягка вдача, слизька спекуляция, гороїжити ся і т. и. і при тім в нашій души виринають образи ріжного рода, але не дотикові, хоч певно, що несьвідомо примішують ся й вони, даючи тим иньшим образам певний окремий кольорит. Нема що мовити, що й поезия мусить користати з тих образів нагромаджених уже в самій скарбівнї мови, тим більше, що вони вже поетичні самі собою. І ось ми бачимо їх живцем у народнїх піснях:

Ой не питай, пане брате, чи дївчина гладка,
Але питай, пане брате, чи метена хатка.

Парубок клине матїр, що не позволяє йому женити ся з милою:

Бодай тобі, моя мати, так тяжко конати,
Та як мінї молодому з конем розмовляти.

Про саму пісню сьпіваєть ся:

Ой легонька коломийка, легонька, легонька,
Колиж ми ся поберемо, рибко солодонька?

Вояк говорить товаришам:

Тяжко мінї, тяжко, на серцї сумненько,
Відай же я забив свого близенького,
Свого близенького, брата рідненького.

З того самого обсягу взяті також гарні образи:

Розсїю я тугу по зеленім лугу,
Розсиплю я жалї по зеленій траві.

Коли говоримо „товариський кружок“, „широкий круг слухачів“, то хоча при тім вражінє дотику круглої форми й не виринає в нашій души, а радше являєть ся нам вражінє зорове: кільканацять людей, що стоять довкола якогось одного, — а все таки звязок між тими сферами вражінь ще не порвав ся; колиж у народній веснянцї ми знаходимо рядки:

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF ILLINOIS AT URBANA-CHAMPAIGN
Generated on 2015-07-10 19:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uiug.30112001392775
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Вербовоє колесо, колесо
На дорозї стояло, стояло,
Дивне диво гадало, гадало —

то значінє того „вербового колеса“, котре стоїть на дорозї і щось думає, для нас неясне; ми мусимо вислухати решту піснї:

Ой щож тото за диво, за диво?
Йшли парубки на пиво, на пиво.
А дївки сї дивили, дивили,
Що парубки робили, робили, —

мусимо через льоґічні заключеня дійти до того, що верба в веснянках означає дївчину, щоб такою околесною дорогою дійти до того, що „вербовоє колесо“ значить „кружок дївчат“. І коли у Шевченка читаємо:

В неволї тяжко, хоча й волї,
Сказать по правдї, не було...
Холоне серце, як згадаю,
Що не в Українї поховають...
Один у другого питаєм,
На що нас мати привела!...
Як би кайдани перегризти,
То гриз по троху-б... Так не ті,
Не ті їх ковалї кували,
Не так залїзо гартували,
Щоб перегризти...
Так любо серце одпочине...
І слово правди і любови
В степи-вертепи понесли...
Нехай і так! Не наша мати,
А довело ся поважати і т. и. —

то певно, що ми причаровані простотою і силою тих слів, не думаємо про ті первісні, змислові, а специяльно дотикові вражіня, до яких апелює поет і якими він у нашій нижній сьвідомости ворушить таємні струни, що викликають у верхній сьвідомости саме такі акорди, яких хочеть ся поетови. Певна річ, і поет, пишучи ті рядки, не думав нераз про первісне, змислове значінє таких слів, як поховати, понести, поважати, чистий, праведний і т. и. Він користував ся в значній мірі готовою вже поезиєю мови, готовим запасом абстракций і аббревіатур, але все таки треба признати, що правдиві поети все і всюди з богатого запасу рідної мови вміють вибирати власне такі слова, які найшвидше і най-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF ILLINOIS AT URBANA-CHAMPAIGN
Generated on 2015-07-10 19:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uiug.30112001392775
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

лекше викликають у нашій души конкретне, змислове вражінє. Але й поза те правдиві поети, сьвідомо чи несьвідомо, бють на наші змисли, творять залюбки образи наскрізь змислові для виявленя своїх ідей, і в числї таких образів дуже часто знаходимо образи взяті з дотикового змислу. Наведемо лиш пару таких образів із Шевченка. Щоб показати свою змарновану (по його думцї) з вини деяких знайомих молодість, поет обертаєть ся до них з докором:

Ви тяжкий камінь положили
Посеред шляху і розбили
О його, Бога боячись,
Моє малеє та убоге
Те серце, праведне колись.

Тут майже що слово, то образ із обсягу дотикового змислу, а всї ті образи взяті разом чинять сцену повну руху і траґічної сили: ми почуваємо і тяжкість каменя, доторкаємо ся ногами шляху, почуваємо обєм того малого серця, разом з ним перемірюємо довгу, просту дорогу і разом з ним почуваємо біль, коли його бють об камінь Інтересно, як нераз поет якесь велике зорове або слухове вражінє розбирає на дрібні дотикові вражіня і при їх помочи силкуєть ся викликати в нашій души образ зовсїм відмінний від тих складників. Щоб змалювати понурий пейзаж над Аралом, він показує нам

І небо невмите і заспані хвилї
І по над берегом геть-геть
Неначе пяний очерет
Без вітру гнеть ся —

як бачимо, чотири образи первісно дотикові! Се процедура анальоґічна до процедури тих новочасних малярів поентіллїстів, що щоб викликати в нашій души вражінє інтензивної зеленої барви, кладуть на полотнї обік себе точки самої синьої і самої жовтої фарби, значить, викликають бажаний ефект при помочи елєментів иньшої катеґориї. Таких образів, узятих із обсягу дотикового змислу, знаходимо у Шевченка і у всїх правдивих поетів богато. Візьміть хоч би такі рядки:

Поклони тяжкії бючи...
Взяли Петруся молодого
Та в город в путах одвезли.
Його не довго мордували —

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF ILLINOIS AT URBANA-CHAMPAIGN
Generated on 2015-07-10 19:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uiug.30112001392775
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

В кайдани добре закували,
Переголили про запас;
Перехрестивсь, оттак убраний,
І поволїк Петрусь кайдани —

і побачите, що кожде слово підчеркнене мною в ґрунтї річи апелює до нашого дотикового змислу, хоча поет не силкуєть ся тут компонувати нїяких незвичайних, поетичних образів, а тілько оповідає, бачить ся, зовсїм сухо, по просту. Та власне для того, що його оповіданє має в собі таку силу змислових образів і що всї ті образи бють у одну точку, власне в змисл нашого дотику, ми читаючи його чуємо якийсь широкий подих, якусь гармонїю, щось немов тиху але сильну течію великої ріки. Далї ми побачимо, як поет, бажаючи викликати в нашій души відмінне почутє, нпр. неспокою, трівоги, гнїву, то що, громадить і кидає поруч образи також змислові, але такі, що шарпають нараз ріжні змисли і не дають увазї спинити ся нї на однім.

Доси ми роздивляли роль так званих низших з естетичного погляду змислів у поетичній творчости. Тепер перейдемо до тзв. висших змислів, тоб то таких, що мають і поза поезиєю вироблені специяльні для себе віддїли штуки: слух — музику, а зір — малярство. Наша задача тут комплїкуєть ся, бо обік такого роздивленя ролї даного змислу, як доси, нам прийдеть ся хоч по троха зазначити відносини специяльної артистичної творчости того змислу до поезиї і навпаки. От тим то ми присьвятимо кождому з тих змислів окремий роздїлик своєї працї.

2. *Поезия і музика.*

Роль слуху в нашім психічнім житю безмірно велика. Сьвіт тонів, гуків, шелестів, тиші — безмежний; він дає зьвірям і людям першу можність порозумівати ся, передавати собі взаїмно вражіня і бажаня. У людей на його основі виробила ся мова, перша і дуже богата, хоч, буквально беручи, на повітрі збудована скарбівня людських досьвідів, спостережень, поглядів і чутя, людської цивілїзациї. Змисл слуху, в контрастї до змислу дотику, дає нам пізнати цїлі ряди явищ моментальних, невловимих, летючих, цїлі ряди змін наглих і сильних, що вражають нашу душу; до понятя твердости, постійности, форм, місця він додає понятє переміни,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF ILLINOIS AT URBANA-CHAMPAIGN
Generated on 2015-07-10 19:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uiug.30112001392775
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

часу. Не диво, що і в поезиї сей змисл грає велику ролю, що поетови дуже часто приходить ся апелювати до него, тим більше, що поезия загалом первісно була призначена для него, була сьпівом, рецітациєю, оповіданєм, грою.

Та ба! З того самого жерела виплила і на тій самій основі розвила ся ще одна артистична діяльність людського духа — музика. Якіж взаємини добачаємо між сими двома творчостями? В чім вони сходять ся, чим ріжнять ся одна від одної?

Ми вже зазначили, що початок обох був спільний. Тут додамо, що сей початок значно старший від самого істнованя чоловіка на землї, бо вже в зьвірячім сьвітї ми знаходимо і початки мови яко способу порозуміня між собою, і початки музики як вислову чутя. У давнїх людей поезия і музика довго йшли рука об руку, поезия була піснею, переходила з уст до уст не тілько в певній ритмічній, але також в певній невідлучній від ритму музикальній формі. Роздїл поезиї від музики доконував ся звільна, в міру того, як чоловік винаходив ріжні музикальні інструменти, що позволяли репродукувати і продукувати тони і мельодиї механїчним способом, незалежно від людського голосу.

Та на тім спільнім походженю майже й кінчить ся схожість між поезиєю і музикою. Нинї поезия доходить до нашої сьвідомости тілько в виємкових випадках через слух — на концертах та декляматцийних вечерках і т. и. Переважно ми читаємо поетичні твори, приймаємо їх при помочи зору. Коли музика апелює тілько до нашого слуху, самими чисто слуховими вражінями силкуєть ся розворушити нашу фантазию і наше чутє, то поезия властивими їй способами торкає всї наші змисли. Коли музика бє переважно на наш настрій, може викликати веселість, бадьорість, сум, тугу, пригноблене, отже переважно грає, так сказати-б, на низших реґістрах нашого душевного інструменту, там де сьвідоме граничить з несьвідомим, то поезия порушуєть ся переважно на горішнїх реґістрах, де чутє межує з рефлєксиєю, з думкою і абстракциєю і нераз замітно переходить в домену чисто інтеллєктуальної працї. Властивою доменою музики є глибокі та неясні зворушеня, доменою поезиї є більш активний стан душі, воля, афекти, — звісно, не виключаючи й моментальних настроїв. Деякі слухові явища з натури своєї недоступні для музикального представленя, нпр. вражінє тиші; музика може користувати ся ним тілько в дуже обмеженій мірі в формі пауз, тоб то моментальних контрастів; пое-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF ILLINOIS AT URBANA-CHAMPAIGN
Generated on 2015-07-10 19:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uiug.30112001392775
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

зия має змогу репродукувати в нашій душі і се вражінє в довільній довготї і силї.

Та перейдімо до прикладів; вони покажуть нам наглядно, як поводить ся поет зі слуховими вражінями і може позволять нам повести розпізнанє границь між поезиєю і музикою ще пару кроків далї. Візьмімо хоч би перший уступ Шевченкової „Причинної“, а власне ті рядки, де поет малює словами ріжнородні гуки, з яких складаєть ся буря:

Реве та стогне Дніпр широкий,
Сердитий вітер завива.
Ще третї півнї не сьпівали,
Нїхто нїгде не гомонїв,
Сичі в гаю перекликались
І ясень раз у раз скрипів.

В першій і остатній парі рядків зібрано тут кілька сильних слухових образів — рев великої ріки, свист і витє вітру, крик сичів, скрип дерева — все ефекти чисто музикальні і доступні для чисто музикального трактованя. Але середня пара рядків? Там також є слова, що апелюють до нашої слухової памяти: півнї сьпівають, люде гомонять. Та ба, при однім і другім з тих слів є, сказати б по музикальному, касівник, слівце „не“, котре вказує власне на брак даного вражіня, немов телєфонує до нашої душі: „З сим вражінєм дати спокій“. По що запотребило ся се поетови? По що ся „слїпа трівога“ — торкнути наш змисл і зараз же сказати йому: нї, нї, сего не треба? Чи може тілько для заповненя люки? Нї! Се дуже інтересний примір, як поет при помочи таких слїпих алярмів до нашого слухового змислу викликує в нашій уяві зовсїм иньший, не слуховий, хоч первісно на підставі слуху вкріплений в душі образ — часу, пори, коли відбуваєть ся подія балляди. Правда, він міг би зробити се коротше, немов конвенцийною монетою, сказати; північ, тай годї, але він волїв покласти тут нестемпльоване золото поезиї, обійти абстракт, репродукувати його змисловими образами. Для музики ся процедура зовсїм недоступна.

В тій самій балядї маємо далї знов цїлий ряд слухових образів, котрими поет характеризує український ранок:

Защебетав жайворонок
У гору летючи;

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF ILLINOIS AT URBANA-CHAMPAIGN
Generated on 2015-07-10 19:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uiug.30112001392775
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Закувала зазуленька
На дубу сидючи.
Защебетав соловейко,
Пішла луна гаєм.
Пішов шелест по діброві,
Шепчуть густі лози..

Тут для мене менше інтересний контраст між тими тонами, які тепер викликає поет в нашій душі, а тими, які викликав з початку твору; сей контраст зовсім натуральний і його можна би ще значно зміцнити; порівняй напр. отсей опис ранка з тим, який є в Квітчиній Марусі, де характеризуючи сьпів соловейка приведено цілий словник ономатопоетичних слів, значить, поет наробив богато шуму, тріскоту, ляскоту, але забув про найважнійше, про чутє і настрій нашої душі, для котрого вистарчить одно слово, так як у Шевченка, але для котрого цілий словник має таке значінє, як коновка зимної води вилита зненацька на голову сантиментальному парубкови. Щире, глибоке чутє берегло Шевченка від усяких таких вискоків. Але, як сказано, не те головно інтересне в тім простенькім описї українського ранка, а те, що поет, зовсім анальоґічно до опису бурливої ночи, і тут до змальованя погідного, тихого ранка бере переважно слухові, музикальні образи. Шевченко нераз описував ранок в українськім селї, але нїде в такій мірі не послугував ся музикальними мотивами, як власне тут. Я певний, що се стало ся несьвідомо. Видно, що ціла баляда вилила ся у Шевченка з одного імпульсу, з одного сильного душевного настрою; слухова память, розворушена сильними вражінями зібраними в першім уступі, тепер силою природної, але несьвідомої реакциї піддала поетови контрастові, немов суплементарні, але також переважно музикальні образи для змальованя ранка. Поет ділєтант, такий, що творить розумом, був би вже давно забув про початок і був би тут розсипав перед нами щедрі кольористичні ефекти, — Шевченко ледво зазначує їх у трьох рядках: „Чорніє гай над водою“, „червоніє за горою“ і „засинїли по над Дніпром високі могили“. Головне тло малюнка — музикальне, так само, як було музикальне тло першого.

Такими слуховими, музикальними образами оперує Шевченко залюбки в одній з найкращих своїх поем, у „Гамалії“, що вся є немов дзвінким погуком козацького геройства, відваги і енерґії. Тут чуємо козацьку просьбу до вітру, щоб „заглушив кайдани“,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF ILLINOIS AT URBANA-CHAMPAIGN
Generated on 2015-07-10 19:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uiug.30112001392775
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

до моря, щоб „заграло під байдаками“; тут бідні невольники бажають перед смертю „почути козацьку славу“, тут козацькі сльози „домовляють тугу“; рев Дніпра дуже плястично змальовано словами:

Зареготав ся дід наш дужий,
Аж піна з уса потекла.

Тут „море вітер чує“, „Босфор кликотить неначе скажений, то стогне, то виє“. Козацький напад змальовано коротко але сильно:

Реве гарматами Скутара,
Ревуть, лютують вороги...
Реве, лютує Візантія...

Згадаю далї, як у „Гайдамаках“ Шевченко такимиж музикальними образами малює свої мрії про Україну:

У моїй хатинї як в степу безкраїм
Козацтво гуляє, байрак гомонить,
У моїй хатинї синє море грає,
Могила сумує, тополя шумить,
Тихесенько „Гриця“ дївчина сьпіває...

Таких уступів у Шевченковій поезиї набрав би досить, та ми не будемо перебирати їх, а приведемо тут тілько деякі такі, де поет при помочи специяльно слухових образів уплястичнює иньші, більш абстракцийні понятя. Ось приміром у „Княжнї“ він показує при помочи двох слухових образів контраст панської роскоші і людського бідуваня:

Ревуть палати на помостї,
А голод стогне на селї.

Дальше від первісного значіня такі слова, як „слава здорово кричить за наші голови“, або ті, де поет в пересердю характеризує мовчанку своїх знайомих:

Нїхто не гавкне, не лайне,
Неначе не було мене.

Або коли малює жалібний настрій своєї душі: „сьпіває і плаче серце“, або коли бажає своїй душі такої сили,

Щоб огненно заговорила,
Щоб слово пламенем взялось, —

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF ILLINOIS AT URBANA-CHAMPAIGN
Generated on 2015-07-10 19:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uiug.30112001392775
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

де комбінация слухового образа з зоровим надає цілому реченю незвичайний, яркий кольорит. Те саме треба сказати про такі звороти, як „єлеєм слово потекло“, „арена зьвірем заревла“. Сподіваний упадок суспільного та політичного неладу в Росиї малює поет як упадок старого дуба:

Аж зареве та загуде,
Козак безверхий упаде,
Розтрощить трон, порве порфиру,
Роздавить вашого кумира.

Вже з тих примірів, які наведено тут, можна побачити ріжницю між поезиєю і музикою. Ріжниця є і в обсягу обох родів артистичної творчости і в методі поступуваня. Бо коли музика може малювати тілько конкретні звукові явища (шум бурі, свист вітру, рев води, голоси зьвірів) і тілько посередно, сказати-б, символічно ріжні стани душі: поважний настрій, жаль, благанє, гнів, радість і т. и., а недоступне для неї є ціле царство думок і рефлєксиї, абстрактів, крайобразів, руху і діланя (з виємком таких випадків, котрі можна замаркувати якимись характеристичними звуками, нпр. марш війська, або що), та для поезиї не тілько доступні всї ті явища, які доступні й для музики, але надто і ті, що недоступні для неї. Та тілько музика малює все те тонами, котрих скаля і ріжнородність є дуже обмежена, але котрих за те вона вживає як до потреби поодиноко або меншими чи більшими гармонійним вязками (акордами), викликаючи тим способом в нашій души такі ефекти, яких не може викликати говорене слово. З сего погляду поезию можна прирівняти до барвистої, але поодинокої нитки, а музику до штучної тканини. Поезия може в однім моменті давати тілько одно вражінє і з самої своєї природи не може чергованє тих вражінь робити скорійшим, ніж на се позволяють орґани мови і орґанізм бесїди; натомісь музика може давати нам рівночасно необмежену скількість вражінь і може міняти їх далеко швидше. Значить, вражінє, яке робить на нас музика, є не тілько більше безпосереднє (не вязане конвенціональними звуками сеї або тої мови), але безмірно богатше, інтензивнїйше і сильнїйше, ніж вражінє поезиї. Але з другого боку воно більше загальне, обхапує, так сказати, всю нашу істоту, але не торкає специяльно ніякої духової струни; властивож воно торкає живійше тілько деякі наші орґани, побуджує кров до живійшого або повільнїйшого обі-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF ILLINOIS AT URBANA-CHAMPAIGN
Generated on 2015-07-10 19:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uiug.30112001392775
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

гу, буває причиною легкої дрожі або того, що у нас „пробігають мурашки за плечима“, але висші духові сили звичайно спочивають. Зовсїм противно поезия. Хоча її дїланє в кождім поодинокім моментї безмірно слабше від музики, то про те промовляючи не тілько до самого чутя, але й до інтелїґенциї вона розворушує всї наші висші духові сили, розбурхує чутє і хоча просочує ся до душі, так сказати, крапля за краплею, то про те викликає образи безмірно виразнїйші, яркійші і лишає тривкійші слїди в души, нїж музика. Певна річ, і поезия викликає в нашім орґанїзмі такі самі зміни, як музика і викликає їх нераз далеко сильнїйше, заставляє нас не тілько тремтїти і запирати в собі дух, але також сьміяти ся, плакати, почувати трівогу, вдоволенє, ненависть, погорду і т. и. Та головна річ тут та, що вона не втихомирює, а розбурхує до жвавійшого дїланя наші висші духові функциї, і се можна би назвати її характерною прикметою.

Інтересно буде подивити ся, як малює музика певні стани і зворушеня нашої души, а як поезия. Маючи змогу обертати ся тілько до самого слуху музика має кілька катеґорий способів, якими передає свій настрій нашій души. Найвідповіднїйшою, найприроднїйшою її доменою є репродукованє звукових явищ природи: бурі, шуму дощу, води або листя, криків ріжних живих сотворінь і т. и. Правда, сю найприроднїйшу свою домену музика відкрила не дуже давно і не можна сказати, щоб зробила в нїй великі поступи. Головні явища природи в музицї поки що виходять не виразні, ледво зазначені або дуже конвенціональні, „стилїзовані“, мов цьвіти на народнїх узорах та тканинах. По моїй думцї тут власне лежить поле для музики будущини. Способи, яких уживає музика для сеї цїли, се добір інструментів і добір тонів, гармонїзация в звязку зі скріплюванєм або ослаблюванєм, повільним або наглим перериванєм поодиноких тонів чи цїлих тонїчних комплєксів.

Друга домена музики, безмірно старша від першої, се символїчна музика, музика людського чутя і людських настроїв. Первісно вона була в нерозривнім звязку з поезиєю (прастарі гимни, піснї і т. и.) і мабуть нїколи в повнї не віддїлить ся від неї. Щоб змалювати людські настрої і чутя і викликати у слухачів такі самі настрої і чутя, музика крім слів послугуєть ся з давна двома головними, чисто музикальними способами: темпом і мельодиєю. Мельодия, се певне симетричне зґрупованє музикальних фраз, котре вже само собою, своїм повязанєм тонів, викликає в нашій

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF ILLINOIS AT URBANA-CHAMPAIGN
Generated on 2015-07-10 19:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uiug.30112001392775
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

душі напруженє, зацікавленє, степенує його і в кінці доводить до стану зглядного спокою і втишеня. Темпо-ж додає тій мельодиї виразу, живости або поваги; маємо темпа поважні, сумні, плачливі, набожні, радісні, веселі, гумористичні і т. и. Послугуючи ся всіми тими способами музика, не виходячи з границь артизму, не роблячи ся кляунською еквілїбристикою, може панувати над дуже широкою скалею явищ зверхнього і нашого внутрішнього сьвіта.

Поезия має дуже мало чисто музикальних засобів. Людська мова вживає дуже мало чистих тонів, інтервал її дуже не великий, а при тім чисті тони (самозвуки) підмішані скомплїкованими шелестами. Віршова і строфічна будова тілько дуже недокладно може замінити музикальну мельодию. Та за те поезия тим висша від музики, що при помочи мови може панувати над цїлим запасом змислових образів, які тілько є в нашій душі, може при помочи тих образів викликати безмірно більшу скількість і ріжнородність зворушень, ніж музика. Візьмім напримір, як малює Шевченко тяжку задуму арештанта, у котрого мішаєть ся і жаль за страченою волею і докори собі самому і тиха резиґнация.

За думою дума роєм вилїтає,
Одна давить серце, друга роздирає,
А третяя тихо-тихесенько плаче
У самому серці, може й Бог не бачить.

Як бачимо, основний мотив чисто музикальний: змальованє такого то настрою душі. Музик розібрав би сей мотив на музикальні части: якусь основну, поважну мельодию, до котрої зненацька домішують ся плачливі, аж крикливі ноти, є там обривок якоїсь радісної мельодиї, і знов поворот до основної сумовитости і в кінці безнадійність зазначив би дімінуендами. Поет осягає ту ціль торкаючи один за одним ріжні наші змисли. В першім рядку він показує нам рої якихсь невловимих істот, що летять в далечінь; у другім рядку він торкає наш дотик, у третім ми чуємо тихий плач, і т. д. І хоча читач слїдкуючи за поетом і не міркує, куди веде його поет, а тілько відчуває поодинокі імпульси його слова, то все таки він і не спостережеть ся, як прочитавши ті рядки почує себе власне в такім настрою, в якім був поет складаючи їх, або в якім хотів мати його поет.

Візьмім іще приклад, де поет пробує вдерти ся в чисто музикальний обсяг, в домену неясних почувань, загального душев-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF ILLINOIS AT URBANA-CHAMPAIGN
Generated on 2015-07-10 19:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uiug.30112001392775
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

ного занепаду, що не проявляє себе ніяким фізичним болем, а про те мучить і знесилює душу мов прочутє якогось великого лиха. Музика дуже гарно вміє віддавати такі настрої і викликати їх у душі слухачів; поезия вже тим самим, що оперує словами, з котрих кожде має дане значінє і більшина їх викликає в уяві певні конкретні образи, не надає ся до мальованя таких настроїв, а коли й пробує робити се, то мусить уживати ріжних способів. Подивімось, як робить се Шевченко.

Я не нездужаю нівроку,
А щось такеє бачить око
І серце жде чогось, болить,
Болить і плаче і не спить,
Мов негодована дитина.

Придивімо ся близше тим чудовим рядкам! У першім схарактеризовано фізичний стан поета, але як? Аж двома неґациями. Ми розуміємо його, але наша уява не одержала ніякого плястичного образа. В другім рядку поет апелює ніби до нашого зору, але знов не дає ніякого образа; зоровий нерв подразнений, зрачок розширяєть ся, але не бачить нічого. В третім рядку поет так само торкає наше внутрішнє чутє: серце жде чогось, бєть ся сильнійше, але і тут уява не одержує ніякого плястичного образа. Се напруженє зміцняєть ся аж до почутя неясного болю. Тілько один змисл одержує виразнійший імпульс — слух. Йому причуваєть ся далекий, сумний, монотонний голос, мов плач голодної дитини в ночи. Сей голос сам собою, навіть без попереднїх приготовань, міг би викликати в нашій души сумний і важкий настрій, як би поет міг нам репродукувати його так виразно і сильно, як музик. Але власне для того, що він не може зробити се безпосередно, він осягає свою мету посередно, иньшими, своїй штуці властивими способами він викликає в нас нервове занепокоєнє, розширенє зрачків, прискорене битє серця, почутє неясного болю, так що одинокий плястичний образ, який він подає нашій уяві — голодної плачучої дитини, набирає великої сили, домінує, так сказати, над усіми иньшими.

Варто придивити ся ще одній процедурі музики і поезиї — мальованю тиші. Перехід від голосних тонів до щораз тихійших, степенованє тої тихости аж до границь, до яких тілько може наше ухо розріжняти тон, — се властива домена музики; поезия не має

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF ILLINOIS AT URBANA-CHAMPAIGN
Generated on 2015-07-10 19:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uiug.30112001392775
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

таких способів і дуже слабо може конкурувати з нею. Ось напр. таке поетичне дімінуендо від вечірнього гомону до цілковитого сонного забутя у К. Ф. Маєра:

Melde mir die Nachtgeräusche, Muse,
Die ans Ohr des Schlummerlosen fluten!
Erst das traute Wachtgebell der Hunde,
Dann der abgezählte Schlag der Stunde,
Dann ein Fischer-Zwiegespräch am Ufer.
Dann? Nichts weiter, als der ungewisse
Geisterlaut der ungebrochnen Stille,
Wie das Atmen eines jungen Busens,
Wie das Murmeln eines tiefen Brunnens,
Wie das Schlagen eines dumpfen Ruders.
Dann der ungehörte Tritt des Schlummers.

Віддаючи повне признанє артистичному викінченю і, так сказати, музикальному згармонїзованю сего невеличкого малюнка, ми все таки мусимо сказати, що прим. „der ungewisse Geisterlaut der ungebrochnen Stille“ не є якесь плястичне зображенє тої тиші, Образ видаєть ся нам силуваним, поет хапає інґредиєнциї з абстракцийного сьвіта, замісь вести нас у сьвіт абстрактів по кладці конкретних, близьких явищ Далеко краще, живійше малює Шевченко мертву тишу кірґізких степів над Аралом:

Не говорить,
Мовчить і гнеть ся мов жива
В степу пожовклая трава,
Не хоче правдоньки сказать,
А більше нї в кого спитать.

Поет навмисно вкладає в ту траву привид житя, підсуває нам вражінє, що вона не хоче говорити, щоби таким робом не тілько викликати в нашій уяві вражінє тиші, але в додатку ще й те важке почутє, яке огортає нас, коли станемо око в око з кимсь, що не хоче говорити з нами, а нам треба конче сказати щось, а нема кому. Або ось малюнок безсонної ночи, де поет не чує нїчого крім власної нудьги:

Приходить ніч в смердячу хату,
Осядуть думи, розібють
На стократ серце і надію
І те, що вимовить не вмію,
І все на сьвітї проженуть,
І спинять ніч; часи лїтами,
Віками глухо потечуть.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF ILLINOIS AT URBANA-CHAMPAIGN
Generated on 2015-07-10 19:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uiug.30112001392775
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

З незрівнаним, хоч певно несьвідомим майстерством, з тим майстерством, якого не осягне і найвисше розвинена інтеліґенция, а яке дається тілько могутньому чутю і ґеніяльній інтуіциї, показав тут Шевченко, як малює поезия такі на перший погляд парадоксальні речі, як тишу і безсонність. Бо справді, тиша, се властиво брак вражінь, — то якжеж малювати її при помочи таких чи иньших образів? А дивіть на Шевченків малюнок! Він дав нам не один образ, але цілу драму, повну руху: ніч входить у хату, думи сїдають довкола поетової постелї, розбивають його серце і надію, прогонюють усякі бажаня, а в кінцї спиняють біг часу, і ми чуємо, як над поетом пливуть безмежні простори часу „глухо“, без шелесту, без зміни. Поет справдї осягає свою ціль; він не тілько передає нам зі страшенною плястикою вражінє нічної тиші і безсонницї, але надто передає нам своє чутє, стан своєї душі під тиском тих вражінь, передає не окремими словами, але самим кольоритом, який він надав свойому малюнкови.

Такий ефект для музики неможливий. Pianissimo, котрим музика звичайно маркує тишу, має те до себе, що рівночасно малює лагідні чутя, неясні мрії і ніяк не може малювати таких внутрішнїх драм тиші, які часто малює поезия. От тим то музика, що має претенсию малювати людські думки, внутрішню боротьбу ріжних сил нашої душі, навіть ріжних пристрастей, тоб то музика, що силкуєть ся вдерти ся в властиву домену поезиї, наперед засуджена на невдачу. Так названа „Gedankenmusik“ є утопією; тони ніколи не можуть бути еквівалєнтом тих таємних рухів, які відбувають ся в наших нервах.

Та з другого боку ясно буде також, яку вартість мають проби деяких, особливо французьких поетів, зробити поезию чистою музикою, будувати вірші зі слів дібраних не відповідно до їх значіня, але відповідно до їх тзв. музикальної вартости. Се поступуванє зовсїм подібне до того, про яке говорить наша приповідка: церков обідри а дзвіницю полатай. Ті поети мабуть не розуміють того, що гоняючи ся за фіктивною музикальною вартістю слів вони тимчасом позбувають ся тої сили, яку мають слова яко сиґнали, що викликають у нашій душі вражіня в обсягу всїх змислів. Музикальна вартість поодиноких слів навіть у такій мельодийній мові, як французька, є зглядно дуже мала, і найбільші

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF ILLINOIS AT URBANA-CHAMPAIGN
Generated on 2015-07-10 19:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uiug.30112001392775
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

віртуози верзіфікациї осягають тим способом дуже нетривкі ефекти і то коштом далеко важнійшої страти в плястичности і змісті поезиї. Візьмім один із найбільше звісних примірів, Верленову архимельодийну строфу:

Les sanglots long
Des violons
De l' automne
Blessent mon coeur
D' une langueur
Monotone.

„Довгі хлипаня скрипки в осени ранять моє серце монотонною втомою". Перекладені на яку будь иньшу мову, то значить, позбавлені чисто механічної, язикової мельодиї ті слова не говорять нашій фантазиї ані нашому чутю нічогісінько; тай у французькім треба бути втаємниченим у специяльну декадентську містику, щоб знати, що те „lo" повторюване в трьох перших рядках значить не булькіт горівки крізь вузку шийку фляшки, а осінню тугу, а те on — in — an — on у дальших трьох рядках, то не голос дзвонів, а прим. спомини минувшини або щось подібне.

Зрештою не треба забувати, що поезия від давніх давен уміла використувати ті музикальні ефекти, які дає сама мова Ще у Софокля знаходимо вірш

Τυφλὸς τὰ τ' ὦθα τόν τε νῦν τὰ τ' ὄμματ' εἶ. —

(Ти сліпий на уха, на розум і на очи), в котрім так і чуєть ся здавлюваний гнів і погрозу в устах сліпого старця, оте торкотанє, що Німці називають Stottern. Ми в однім із дальших розділів отсеї розвідки поговоримо докладнійше про ті музикальні ефекти самої мови, про тзв. ономатопоетичні слова, викрики, аллітерациї, ассонанси і рими. Тут згадуємо про них тілько для того, щоб зазначити, що французькі декаденти не винайшли тут нічого нового, а тілько своїм звичаєм і силою реакциї довели до абсурда річ давно звісну і природну. Зрештою против тої псевдомузикальної манії піднялась уже реакция в Німеччині. Під проводом Арно Гольца повстала там купка поетів, котра, знов зводячи до абсурда певну доктріну, відкидає все, що доси називало ся поетичною формою і мельодиєю, отже не тілько рим, але й рівний розмір віршів, і ставить основним прінціпом нової поезиї голе слово в його безпосереднім, первіснім, несфальшованім (?) значіню. Не маючи під рукою віршів самого Арно Гольца я приведу тут як

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF ILLINOIS AT URBANA-CHAMPAIGN
Generated on 2015-07-10 19:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uiug.30112001392775
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

зразок сеї нової „форми“ пародию О. Е. Гартлєбена на Гольцові вірші, держану докладно в його новім стилю:

Ich
liege auf dem Bauche
und
rauche Tabak —
Brimmer.
Abscheulich!
Ab und zu
spitz' ich die Lippen
und
pfeif' auf das ganze Familienleben.

Пародия заховала вірно форму Гольцових віршів, а й до змісту не додала анї від него не відняла майже нїчого, підчеркуючи тілько деякі нюанси. Ся нова „школа“ робить тепер у Німеччинї богато шуму. Взагалї чим менші таланти, тим більше роблять шуму — стара история.

Іван Франко.

Generated on 2015-07-10 19:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uiug.30112001392775
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF ILLINOIS AT
URBANA-CHAMPAIGN

Із секретів поетичної творчости.

III. Естетичні основи.

3. Змисл зору і його значінє в поезиї.

Ми вже сказали, що змисл зору дає найбогатший материял для нашого психічного житя, а тим самим і для поезиї. Пригадаймо тілько великі контрасти сьвітла і темноти і безконечну скалю колїрів, пригадаймо такі понятя, як високість і низькість, красота і бридкість, форма і рух, такі образи як небо, поле, земля, гори, а зрозуміємо, як глубоко сягає в нашу душу вплив здорового змислу. Гарний приклад великої ролї, яку мають образи, взяті з обсягу зорового змислу, в народній поезиї, дають нам важні і характерні epitheta ornantia, якими радо послугуєть ся народня пісня. Користуючи ся богатою збіркою тих епітетів, зладженою Міклошічем (Dr. Fr. Miklosich, Die Darstellung im slavischen Epos, Denkschriften der k. Akademie der Wiss. in Wien. Phil.-hist. Classe, Bd. XXXVIII, 1890, стор. 28—40) я подаю тут ось який цифровий огляд:

У сербських піснях епітетів прикметникових є 97, а іменникових 25; між першими із обсягу зору взятих є 35, між другими 5; із обсягу дотику 2+5, із обсягу смаку 5, із обсягу слуху 1. У болгарських піснях на 58 постійних епітетів 21 узято з обсягу зору, 16 з обсягу дотику, 2 з обсягу смаку, а 1 з обсягу слуху. В російських піснях таких епітетів начислив Міклошіч 64, з них зорових є 18, дотикових 13, смакове 1, слухові 2. В українсько-руських піснях епітетів 38, з них зорових 17, дотикових 10, слухове 1. Загалом можна сказати, що в славянських епічних

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF ILLINOIS AT URBANA-CHAMPAIGN
Generated on 2015-07-10 19:39 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uiug.30112001392775
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

піснях на 279 постійних епітетів 173 (62%) взято з обсягу змислових вражінь, а з тих 96 (55⅓%) узято з обсягу зору, 65 (37·57%) з обсягу дотику, 7 (4%) з обсягу смаку, а 6 (несповна 3%) з обсягу слуху. Інтересно, що у південних Славян, у Сербів і Болгар, запас епітетів загалом найбогатший, між ними найбільший процент епітетів змислових, а між тими знов найбільше власне зорових. Те саме треба сказати і про порівнаня. Сербська пісня порівнює молодого парубка до гарної китиці квіток; дівчина називає любка своїми чорними очима. Поява героя на обрію описуєть ся ось як:

Бачите ви оттой бовдур мряки,
Бовдур мряки з під чорного ліса?
Тая мряка — Королевич Марко.

Поїздка юнака по полю, се полет зірки по небі:

Пак се ману преко польа равна,
Кано звезда преко ведра неба.

Мілош виїжджає на поле, „мов яркеє із за гори сонце". Дуже гарно малює иньша пісня похід юнаків.

Ой то суне хмара від Котара,
А крізь хмару блискавки блискочуть;
А як тая хмара підняла ся,
З під копит так курява зняла ся;
Як крізь хмару блискавки блискочуть,
Так блискочуть зброї на юнаках.

Ще один цитат — опис дівчини вродливиці, характерний і з многих иньших причин, а головно тою масою зорових образів, з яких зложено малюнок:

Гарна вона, краща й буть не може!
Бо що станом — тонка і висока,
А що личком — біла і румяна,
Наче з ранку виросла до півдня
В тиші проти сонця весняного.
Очи в неї — два щирі клейноти,
А ті брівки — морськії веселки,
А рісниці — ластівячі крила,
Руса коса — шовкове повісмо,
А устонька — цукровий замочок.
Білі зуби — бісера дві низки,
А рученьки — лебедині крила,
Білі груди — два голуби сиві.
Слово мовить, мов голуб воркує,
А всьміхнеть ся, мов сонечко гріє.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF ILLINOIS AT URBANA-CHAMPAIGN
Generated on 2015-07-10 19:39 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uiug.30112001392775
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Хто не пригадає наших поетичних образів, таких як: біле тіло, румяне личко, чорні очи, чисте поле, платити по червоному по золотому, зелений явір і т. и? В щедрівці сьпівають про дївчину:

На горі, горі снїги, морози,
А на долинї руженька цьвите.

Жаль прирівнюєть ся до студеної роси по зеленій траві. Коломийка говорить:

Молодицї як зірницї, дївчата як сонце,
Ой напишу, намалюю, поставлю в віконце,

або висловлює таке саме порівнанє краси дївочої з зорею иньшим, більше поетичним способом:

Ой упала зоря з неба тай розсипала ся,
А дївчина позбирала тай підтикала ся.

Дуже інтересний паралелїзм бачимо в отсій піснї, де дївчину прирівняно до калини:

Червона калино, чого в лузї стоїш?
Чи цьвіту жалуєш, чи стужі ся боїш?
Цьвіту не жалую, стужі ся не бою,
Сама я не знаю, як зацвисти маю.
Зацвила би-м біло — люде не пізнають,
Зацвиту червоно — гилє обламають.
Молода дївчино, чого сумна ходиш?
Чи головка больна, чи сьвіту-сь не вольна?
Головка не больна і я сьвіту вольна,
Три ночи не спала, один лист писала
До того жовняра, що-м вірне кохала.

Ми не можемо тут входити в такі інтересні деталї, як нпр. символїка колїрів у нар. віруванях і в поезиї, символїка цьвітів і т. и., що властиво також належить сюди, і подамо ще декілька примірів зорових образів у нашій артистичній поезиї, а головно у Шевченка. Кождому, хто читав Шевченкові поезиї, мусїла лишити ся в тямцї та маса зорових, кольористичних образів, якими він любить характеризувати українську природу, всї оті „карії оченята і чорнії брови“, „вишневий сад зелений і темнії ночи“ „синє море“, „червону калину“, „зелені байраки“, „степ як море широке синїє“, „небо блакитне“, „чорні гори“ і могили, „що чорнїють як гори“, і ті хлопцї та дївчата, що „як мак процьвітають“. Варто звернути увагу на деякі мальовничі порівнаня. І так в часї нічного нападу на Скутару

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF ILLINOIS AT URBANA-CHAMPAIGN
Generated on 2015-07-10 19:39 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uiug.30112001392775
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Неначе птахи чорні в гаї
Козацтво сьміливо літає.

Загально звісне є порівнанє: „Червоною гадюкою несе Альта вісти“. В „Катерині“ читаємо:

А без долї біле личко
Як квітка на полї:
Пече сонце, гойда вітер,
Рве всякий по волї.

Дївчина у него часто є рожевим цьвітом. Катерина „як тополя стала в полї при битій дорозї“. Дитина „червоніє як квіточка в ранцї під росою“. Розпука „коло серця як гадина чорна повернулась“. Зима в Московщинї: „Як те море, біле поле снїгом покотилось“. В загалї богацтво мальовничого елєменту додає „Катерині“ незвичайного повабу.

Дуже часто поет послугуєть ся грою колїрів у природї, щоб характеризувати зміну людського чутя. Є се звісна поява, що в добрім настрою чоловікови вся природа видаєть ся ясною, всьміхнутою, сьвіжою і веселою, а в пригнобленю понурою, темною, хорою. Хариктеризуючи настрій українського народа по битві під Берестечком Шевченко співає:

Ой чого ти почорнїло
Зеленеє поле, —

де зелений колїр очевидно є символом здоровля, сили, краси і надії, які були перед битвою, а чорний символом пригнобленя по битві.

Та не треба забувати, що правдиві поети нїколи не позволяють собі тих кольористичних орґій, у яких любують ся теперішнї декаденти та плєнеристи пера і чорнила. Їх описи виглядають радше як вказівки для маляря або як прайскуранти ріжних вишуканих фарб, анїж як поетичні креациї. А погляньте, як описав Шевченко вечір в українському селї весною — на що вже мотив здібний до якого хочете кольористичного трактованя!

Садок вишневий коло хати,
Хрущі над вишнями гудуть,
Плугатирі з плугами йдуть,
Сьпівають ідучи дївчата,
А матері вечерять ждуть.

І знов бачимо анальоґічну процедуру до тої, яку ми видали попереду: поет коли береть ся малювати, то не чинить се виключно

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF ILLINOIS AT URBANA-CHAMPAIGN
Generated on 2015-07-10 19:44 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uiug.30112001392775
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

красками, фарбами, котрі у него властиво є тілько словами, счіпленем таких а таких шелестів і гуків, але торкає ріжні наші змисли, викликає в душі образи ріжнородних вражінь, але так, щоб вони тут же зливали ся в одну орґанічну і гармонійну цілість Ось у наведенім висше куплеті перший рядок торкає змисл зору, другий слуху, третій зору і дотику, четвертий зору і слуху, а пятий знов зору і дотику; специяльно кольористичних акцентів нема зовсім, а про те цілість—український весняний вечір—встає перед нашою уявою з усіми своїми колірами, контурами і гуками як жива. Натомісь ми бачимо, як поет уживає кольористичних ефектів зовсім не там, де вжив би їх маляр, а для характеристики психічного настрою людей. І так він характеризує кріпацтво: „Чорнійше чорної землї блукають люде“; своє житє в неволї:

Каламутними болотами
Між бурянами, за годами
Три годи сумно протекли.

Додаймо сюди ще такі народнї звороти, як „у тебе зелено в голові“ (ти ще молодий та дурний), „у тебе на бородї гречка цвите“ (борода сивіє, значить ти старієш ся), „чоловік сорокатої вдачї“ (непостійний), згадаймо Міцкевичеве

Zaczerwienił się od złości,
Oblał się żółcią zazdrości, —

а зрозуміємо, який обширний є обсяг зорових образів у поезиї.

4. Поезия і малярство.

Так само як слух, має також і змисл зору крім поезиї свою специяльну штуку, а властиво кілька родів штуки, що їх разом зовемо „плястичними штуками“ (die bildenden Künste): з них найважнїйші є малярство і різьба. Лишаючи на боцї різьбу, а також такі роди штуки, як архітектуру, танець і штуку драматичну, ми повинні роздивити тут відносини між поезиєю і малярством, як двома найважнїйшими нарістями людської артистичної творчости, такими, що дають для творчого духа найширше поле, найбільше богацтво форм і способів. Чим подібні, чим ріжні вони між собою?

Як звісно, малярство силкуєть ся при помочи лїнїй і красок, відповідно уложених на таблицї (полотнї, папері, дереві, блясї, стїнї і т. и.) передати нам чи то якусь частину дійсного сьвіта

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF ILLINOIS AT URBANA-CHAMPAIGN
Generated on 2015-07-10 19:39 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uiug.30112001392775
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

(людське лице, сцену, крайобраз), або якусь думку виявлену також постатями взятими більше або менше живцем з природи (ріжні аллеґоричні фіґури, історичні та релїґійні малюнки). Сама природа сеї штуки жадає того, що все зображене нею мусить бути недвижне і незмінне; сьвітло і тїнь держить ся все на однім місцї, люди і зьвірі стоять чи лежать усе в однїй позициї, з одним виразом лиця, колїри лишають ся все однакові, хоч у дїйсній природї все те підлягає ненастанним змінам, рухови та обмінї материї. Можна сказати, що кождий образ, се частина природи вихоплена з невгавного виру житя і закріплена на таблицї. Малярство ріжнить ся від дїйсної природи своєю недвижнїстю.

Та се ще зовсїм не значить, що твори сеї штуки і на нас роблять вражінє недвижности та мертвоти. Певна річ, вони можуть робити й таке вражінє, але можуть робити й зовсїм противне. Власне до найкращих тріумфів малярської штуки належить — при помочи способів, що властиво віддають тілько спокій і нерухомість, викликати в нашій души вражінє руху. Інколи ми, самі про те не знаючи, висловлюємо се, коли про добрий портрет мовимо: здаєть ся, живий, от-от промовить. Хто бачив хоч у репродукциї образи Рєпіна, такі як „Запорожцї“ або „Іван Грізний, що вбиває свойого сина“, той зрозуміє, що значить сказати: „в тім образї богато руху“, зрозуміє, чому нервові люде млїли зирнувши уперве на „Івана Грізного“, чому дами невільно і несьвідомо хапають рукою свої суконї опинивши ся перед малюнком Айвазовского, де зображено одну-однїсїньку морську хвилю, що немов ось-ось і кинеть ся на зрителїв. І різьба вміє також своїми найкращими творами викликати сю ілюзию руху, і прим. при видї бельведерського Аполлона у нас мимовільно піднїмають ся груди, а при видї ґрупи Ляокоона корчать ся мускули, мов з болю і обридженя перед гадюками. Так само перед гарними пейзажами ми почуваємо нераз сьвіжий подих холоду, горяче соняшне проміне, а уява переносить нас чи то в холод під намальованими деревами, чи на запилений шлях, чи на кругу стежку, що веть ся ген далеко по склонї гори; ми самі собою вносимо рух у той куточок природи, який закріпив маляр, і власне в тім лежить головне і всїм доступне естетичне вдоволенє, яке дають нам добрі малюнки. А яка-ж мета поезиї? І вона також властивими собі способами передає якийсь шматок дїйсности, закріплює його в вузкій (в прирівнаню до дїйсности) рамцї, піднїмає його також понад водоворот дїйсного житя і пе-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF ILLINOIS AT URBANA-CHAMPAIGN
Generated on 2015-07-10 19:39 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uiug.30112001392775
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

редає без дальшої зміни потомности. І поезия має таку саму мету — властивими їй способами репродукувати в душі читача чи слухача ті самі моменти житя (рухи, ситуациї), які закріпив у поетичному творі його автор. Значить, і вихідна точка і мета обох сих форм артистичної творчости зовсім однакові. Можна би додати, що по троха однаковий і спосіб, яким вони осягають сю мету. Адже наша писана чи друкована поезия також в першій лінії обертаєть ся до зору, оперує цїлою системою кольорових плямок (літер), що викликають в нашій тямці відповідні їм слова, а подекуди навіть (при тихім читаню) се посередництво слів зводить ся до minimum і літери від разу викликають в нашій уяві конкретні образи відповідні словам, які творять літери написані в книзї. Правда, поезия поки що менше піддаєть ся такому „скороченому поступуваню“, як проза; поезия вживає ритму і риму і ріжнородних способів, які дає мельодийність мови, на те, щоб окрім зору раз у раз відкликати ся до слуху. Але найновійший німецький напрям, розпочатий згаданим у попереднім розділї Арно Гольцом, відкидаючи всї мельодийні придабашки і оперуючи самими простими словами в їх первіснім, конкретнім значіню, очевидно йде до того, щоб зробити друковану поезию sui generis образковим письмом, де би чоловік зирнувши на слово не потребував репродукувати собі його слухового еквівалєнту, а репродукував би просто відповідний йому образ конкретного явища.

Та на сьому й кінчить ся подібність сих двох штук. Бо коли малярство апелює тілько до зору і тілько посередно, при помочи зорових вражінь, розбуджує в нашій душі образи, які найзвичайнійше являють ся в асоциациї з даним зоровим вражінєм (нпр. бачимо на малюнку дерева з повгинаними в однім напрямі гильами і вершками, і догадуємо ся, що се є вітер, або бачимо голі дерева і закутаного, скуленого чоловіка і заключаємо, що йому зимно і т. и.), то поезия апелює рівночасно до зору і до слуху, а далї, при помочи слів, і до всїх иньших змислів і може викликати такі образи в нашій душі, яких малярство ніяким чином викликати не може. Та головно, апелюючи від разу до двох головних наших змислів, до зору і до слуху, поезия лучить у собі дві, на перший погляд суперечні катеґориї: простору і часу. Вона може показувати нам річи в спокою, розміщені одні обік одних, і в руху, як одні наступають по одних. Се може декому видати ся парадоксальним; ще перед 100 роками Лєссінґ у своїм „Ляо-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF ILLINOIS AT URBANA-CHAMPAIGN
Generated on 2015-07-10 19:39 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uiug.30112001392775
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

коонї“ твердив зовсїм не те, вбачаючи власне головну, бодай чи не одиноку ріжницю між поезиєю і малярством в тім, що малярство панує виключно в катеґориї місця, а поезия в катеґориї часу (die Zeitfolge ist das Gebiet des Dichters, so wie der Raum das Gebiet des Malers). Але се становище вже давно пережило ся і потребує значної поправки. Досить розміркувати ось що. Малюнок, хоч би який малий, ми приймаємо в свою душу не весь від разу, а частями, зосереджуючи зір, хоч би як коротко, раз на однім, потім на другім, третїм деталї, виконуючи очима і фантазиєю певний рух, поки обіймемо цїлість. І доки ми дивимо ся на малюнок, наші очи все блукають з одного деталя на другий; щоби скупити в собі вражінє цїлости, ми або відвертаємо ся, або прижмурюємо очи, або відступаємо так далеко від малюнка, щоб деталї щезали, зливали ся в наших очах. Значить, хоча артист усї ті деталї помістив один при другім перед нашими очима, немов би виключно в катеґориї місця, ми перципуємо його твір частями, в катеґориї часу і руху. Те самісїньке дїєть ся також з поезиєю. Адже кождий поетичний твір, написаний чи надрукований, лежить також у катеґориї місця, простору; те, що вмістив у ньому автор, так само незмінне, дане раз на все, покладене одно обік другого, як на малюнку; і перцепция відбуваєть ся тут так само в катеґориї часу, ми йдемо очима з одного деталя, від одного образа до другого, поки не пройдемо цїлість. Тілько що поет дає нашій уяві далеко більшу задачу, малює їй не одну сцену, не одну постать, а звичайно цїлі, нераз безмежно широкі панорами, з колїрами, постатями, з рухом, запахом, смаком, дотиком. Як бачимо, Лєссінґова антітеза поезиї і малярства не може вважати ся вірною; хоч не в однаковій мірі, а все таки обі ті галузи штуки простягають ся в обох катеґориях — простору і часу, мають у собі спокій і рух. Ми мусимо вести нашу аналїзу глубше, щоб докопати ся їх дїйсної, прінціпіяльної ріжницї. Найлїпше зробимо се, придивляючи ся якому небудь поетичному творови, та такому, що власне робить найбільше „живописне“ вражінє. От приміром загально звісна пісня Генріха Гайне:

Am fernen Horizonte
Erscheint wie ein Nebelbild
Die Stadt mit ihren Thürmen
In Abenddämmrung gehüllt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF ILLINOIS AT URBANA-CHAMPAIGN
Generated on 2015-07-10 19:39 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uiug.30112001392775
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Ein feuchter Windzug kräuselt
Die graue Wasserbahn;
Mit traurigem Takte rudert
Der Schiffer in meinem Kahn.

Die Sonne hebt sich noch einmal
Leuchtend vom Boden empor,
Und zeigt mir jene Stelle,
Wo ich das Liebste verlor.

Усе, що містить ся в перших двох куплєтах, є немов опис малюнка або немов докладні вказівки для маляря, як має намалювати картину. Вихідна точка—море, човен. Далеко, на краю обрію, ледво виступаючи з вечірньої мли, маячіє місто з вежами. Море сїре, злегка поморщене від вітру, весляр звільна сїче його веслами. Окрім сего останнього, чого маляр не може віддати докладно, а що може зазначити символїчно (лїнива, сумовита поза весляря, не дуже високо понад водою піднесені весла), все иньше дуже добре надаєть ся для маляря. Нїякісїньких риторичних прикрас у тих строфах нема, поет промовляє по просту, майже прозаїчно. Він малює словами, не силкуючись на мальовничі фрази, не додаючи від себе нїчого або майже нїчого. І колиб талановитий маляр пішов за його вказівками і намалював нам отсей самий пейзаж, він міг би самими лїнїями і колїрами осягти такий самий ефект, який осягає поет у двох перших куплєтах своєї пісні, міг би не тілько показати нам такий а такий шматок природи в такім а такім осьвітленю, але надто навіяти на нас якийсь сумовитий, тужливий настрій. Але тут була би й границя його творчости. А для поета се тілько початок, так сказати, декорация сцени. В останньому куплєтї він відкриває нам свої секрети, перескакує на такі стежки, на яких маляр не може бігти з ним навзаводи. Візьмім зараз два перші рядки: „Сонце ще раз піднїмаєть ся з землї, сиплючи промінєм“. Що може з сего зробити маляр? Він може намалювати нам сонце або над землею, або під землею, але воно буде десь уміщене (на скілько маляр в загалї може намалювати його), буде в однім місцї, недвижне; нїяким сьвітом він не передасть нам того вражіня, яке одержує поет, гойдаючи ся в човнї на морських хвилях і бачучи в хвилї піднесеня човна на хребет хвилї ще раз сонце понад рівнем землї, раз, на секунду, з усім його блиском. Се одно. Але і се ще не є головна річ. В тім моментальнім блиску сонця поет ще раз бачить місто і ще раз бачить у тім містї те місце, може

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF ILLINOIS AT URBANA-CHAMPAIGN
Generated on 2015-07-10 19:39 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uiug.30112001392775
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

вежу того дому, де живе його любка, що відцуралась його. І се поет висловляє простісінькими, зовсім прозаїчними словами, але в тих словах уже не малярський мотив, а ціла драма. Тут є і акцент горячого, молодечого чутя („das Liebste"), і біль розлуки. Два останні слова, се шпиль (pointe) цілої пєси, з них кидаєть ся певний відтінок, уже не кольористичний, а чутєвий, на цілу поему. Тепер ми розуміємо, що жене поета на море, що змушує його озирати ся на далеке місто на березї, чому як раз він вибрав для свойого малюнка момент, коли сонце западає під рівень землї, чому він любуєть ся тим сїрим колїром водяного шляху, чому весляр веслує „сумним тактом". Останні слова піснї надають усьому иньший, глубший, символїчний змисл, додають малярським мотивам музикальности. Ми починаємо добачати, що властиво маляр із поетового малюнка може передати тілько незугарну копію, мертве тїло. Він намалює нам місто на морськім березї на краю обрію, але те місто буде стояти, — у поета воно являєть ся, виринає перед очима і сего не передасть маляр. Він намалює нам море пофалдоване вітром, але не передасть нам того почутя, як сей вітер „тягне" і що він „вохкий"; він покаже нам весляря з веслами, але щоби такт, з яким падають ті весла у воду, був сумний, сего він нїяк не потрафить передати нам. Значить, у чім же тут секрет? А в тім, що поет може в кождій хвилї з домени зорового змислу перескочити в домену всякого иньшого змислу, а маляр привязаний тілько до сего одного. Задля сего поет малює иньшим способом, нїж маляр. Бо коли маляреві риси, раз положені на полотно, лежать на ньому недвижно і в нашій уяві лишають тілько недвижні, мов замерзлі образи, навіть коли тими образами символїзуєть ся рух, — то поетові риси (слова, вірші), хоч лежать також недвижно на папері, але в нашій уяві репродукують рух, зміну, величезну ріжнородність житєвих проявів. Отсе й є та поправка, якої потребує різка Лєссінґова дістінкция. Не те відріжнює маляря від поета, що теми одного лежать виключно в катеґориї місця, а другого в катеґориї часу, а те, що технїка одної штуки звязана нерозривно тілько з одним змислом зору, коли тимчасом друга дає можність апелювати до всїх змислів.

Іван Франко.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF ILLINOIS AT URBANA-CHAMPAIGN
Generated on 2015-07-10 19:39 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uiug.30112001392775
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Із секретів поетичної творчости.

III. Естетичні основи.

5. *Як поезия малює мертву природу?*

Маляр малює природу при помочи лінїй і колїрів. А як малює поет?

Ми вже говорили про способи, якими поет осягає кольористичні ефекти, хоча, розумієть ся, ті ефекти нїколи не можуть бути такі безпосередні, як у маляря. Маляр дає нам вражінє колїрів, поет викликає тілько спомини колїрів; маляр апелює безпосередно до змислу, поет до уяви. Се перша і дуже важна ріжниця.

Друга, ще важнїйша, лежить в тім, як поет малює лїнїю. Маляр малює її просто, кладе її перед наші змисли; поет не може зробити сего; він мусить способами властивими поезиї викликати в нашій уяві образ лїнїї, і тут виявляєть ся величезна ріжниця між поезиєю і малярством. Візьмім для прикладу придніпрянський пейзаж: високий беріг, яр, село в низу, ще низше Днїпро, за Днїпром на березї каплиця. Маляр покаже нам усе те кількома рисами, закріпить контури на папері так, як вони являють ся його оку в своїй лїнїйній недвижности, в спокою. Поет малює сей пейзаж ось як (Шевченко, II, 89):

Із хмари тихо виступають
Обрив високий, гай, байрак;
Хатки біленькі виглядають,
Мов дїти в білих сорочках
У піжмурки в яру гуляють;
А долї сивий наш козак

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF ILLINOIS AT URBANA-CHAMPAIGN
Generated on 2015-07-10 20:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uiug.30112001392775
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Дніпро з лугами вигравае...
І Трахтемиров геть горою
Нечепурні свої хатки
Розкидав з долею лихою...

Навіть лишаючи на боці порівнаня ми бачимо, що поет вніс у свій малюнок повно руху. Обрив, гай, байрак у него не стоять перед очима, а виступають; хатки не просто біліють ся, а виглядають, Трахтемиров мов з пересердя розкидав свої хати і т. д. Таку саму процедуру ми бачимо на кождім кроці. Вона по части лежить уже в мові і має своє жерело в стародавнім, антропоморфічнім погляді на природу, що панував тоді, коли творила ся мова, а по части в нашій психольоґії і в тім несьвідомім зчіплюваню образів, що є в значній части основою нашого думаня. Ми говоримо: сонце заходить, гора піднімаєть ся високо, шлях спускаєть ся круто в низ, степ стелить ся рівно, яр біжить викрутасами, вулиця простягає ся просто і т. д. Ми вживаємо соток таких зворотів у мові не думаючи про те, що се звороти наскрізь поетичні, що власне се й є спосіб мальованя словами мертвої природи. „Коли я — пише дю Прель — стоячи перед горою поводжу очима по її контурах, як вона піднімаєть ся з низу до самого вершка і не побачу крутих лінїй, то скажу: гора звільна підносить ся, або злегка підносить ся. Оба ті вирази дуже інтересні і вони, хоч зрештою взяті на вгад приклади з дуже обширної купи подібних, варті близшого розбору, тим більше, що тілько вглубляючи ся в духа мови ми можемо вияснити собі процес естетичної уяви і закінчити безплодну суперечку між формалїстичною і ідеалїстичною естетикою. „Гора підносить ся звільна“. Відки приходить до сего наша мова, що для означеня відносин у просторі уживає слів, що означують відносини в часї? Здаєть ся, що на се є тілько одна відповідь: Коли мій зір пробігає по контурах гори, то мусить власне піднимати ся звільна — подія часова; сю діяльність ока я переношу на предмет, немов би сама гора як яка водяна хвиля власне перед моїми очима піднимала ся в верх, і для того говорю: „гора піднимає ся звільна“.*) Менї здаєть ся, що крім сеї одної причини є ще й друга — коли не завсїгди, то дуже часто, а власне згаданий уже висше антропоморфізм, про котрий будемо говорити пізнїйше. Тут нам треба

*) Dr. Carl du Prel, Psychologie der Lyrik, Beiträge zur Analyse der dichterischen Phantasie. Leipzig 1880, стор. 74.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF ILLINOIS AT URBANA-CHAMPAIGN
Generated on 2015-07-10 20:39 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uiug.30112001392775
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

тілько зазначити і добре відтінити, що поет малює мертву природу — оживлюючи її, малює лінії при помочи рухових образів. У Шевченка

Оттут бувало із за тину
Вилась квасоля по тичині,

немов би ми могли бачити той спіральний рух, який робить фасоля; на ділї ми бачимо тілько його результат. В иньшім місцї поет каже:

Ой три шляхи широкії
До купи зійшли ся,

і так малює нам образ роздоріжя серед поля. Або поле під млою він описує таким способом:

У неділю в ранцї рано
Поле крило ся туманом,

немов би сей процес відбував ся перед нашими очима. Мертвий кірґизький степ він малює так:

Кругом тебе простягнулась
Трупом бездиханним
Помарнїлая пустиня
Кинутая Богом,

де кожде підчеркнене слово показує нам лінії і контури при помочи образів доконаного руху. Так само малює поет степовий пожар:

А з яру
Встає пожар, і диму хмара
Сьвятеє сонце покрива
І стала тьма.

Правда, дійсний образ такого пожару повний руху, алеж маляр мусїв би той рух усунути і схопити з него тілько певний характерний момент, якусь одну лінію і закріпити її на полотнї; поет сим не звязаний, він той самий один момент бере, так сказати, in statu nascendi, малює при помочи рухових, а не недвижно закріплених образів. У него

виступають
Широкії села
З вишневими садочками.

Захід сонця, улюблений малярський сюжет, він, хоч і сам маляр, рисує ось яким наскрізь драматичним способом:

За сонцем хмаронька пливе,
Червоні поли розстилає

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF ILLINOIS AT URBANA-CHAMPAIGN
Generated on 2015-07-10 20:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uiug.30112001392775
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

І сонце спатоньки зове
У синє море, покриває
Рожевою пеленою.

У него „очерет без вітру гнеть ся“, у него український пейзаж виглядає ось як:

Он гай зелений похилившись,
А он з за гаю виглядає
Ставок, неначе полотно,
А верби геть понад ставом
Тихесенько собі купають
Зелені віти.

Таких прикладів у самого Шевченка можна би ще назбирати чимало, не говорячи про иньших великих поетів. І прошу завважити, що в більшині приведених ось тут прикладів ми маємо діло не з порівнанями, не з символїкою, не з навмисними поетичними образами; поет силкуєть ся як найпростійше передати те, що бачить чи то на ділї чи в своїй уяві, силкуєть ся малювати, але малювати способом властивим поетови, не малпуючи маляря. Я наведу ще для характеристики сеї прикмети поетичної творчости — мальованя лїній і контур при помочи рухових образів — два славні уступи з Гомерової Іліяди — опис Пандарового лука і Ахілевого щита. Змалювати лук — для маляря найпростійша річ, се його домена. Натомісць для поета, коли він хоче бути плястичним і дати не сам холодний опис і вимір, а дійсний образ, се велика штука. Гляньмо, як доконує сеї штуки батько грецької епопеї:

Швидко гладеньку стрільбу він ухопив, що точена з рога
Цапа гірського, якому він сам колись груди прострілив,
Як із скали скакав; там у захи́щенім місцї засївши
Стрілив у груди йому, він затріпавсь і впав на камінє.
Роги йому з голови виростали на пядей шіснайцять;
Виточив їх і управив мистець рогово́го майстерства,
Вигладив гарно усе і придав обручки золотії.

Замісто сказати, що лук був із цапового рога, мав 32 пяди від кінця до кінця, був точений, гладкий і окований золотими обручками, поет в рядї пишних образів, хоч і не многими словами показує нам, як стрілець чатує на цапа, як убиває його, міряє його роги, як майстер точить, гладить і оковує лук. Так само радить собі поет і при описї Ахілевого щита: він показує нам, як на просьбу Ахілевої матери Тетіди Вулькан майструє той щит і прикрашує його штучними різьбами:

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF ILLINOIS AT URBANA-CHAMPAIGN
Generated on 2015-07-10 20:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uiug.30112001392775
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Сеє сказав і лишивши її повернув ся до кузні,
Міхи звернув до горна і велїв їм задимать що сили.
Двайцять тих міхів від разу задимало в печі огнисті,
Подуви ріжні шлючи́ у горни́ огнепального вітру,
Щоб то раз так, а раз сяк йому буть при роботї до ла́ду,
Як забажає Гефайст для довершеня всякого дїла.
Він до вогню положив непоборного спіжу у тиґлях,
Цину при тім і величнеє золото й срібло блискуче,
Ковало потім упер у колоду і в правую руку
Молот могутнїй узяв, а клїщі взяв у лїву долоню.
Поперед всéго він щит змайстрував металевий, великий,
Кований штучно зо спіжу, і в троє обвив ще довкола
Ясним його обручем і додав іще ретязї срібні.
Пять було блях у щитї, а на верхнїй фіґурок богато
Повиробляв на зразок велемудрого хисту худоги.
Землю створив він на нїй і розгойдане море і небо,
Сонце, що вічно по нїм оббігає і місяць блискучий,
І всї знаки, що вінцем облягли небеса: тут Оріон
Сильний, Плеяд увесь рій і Гіяди й Медвідь, що то дехто
Возом небесним зове, і чатує він на Оріона,
І лиш один він нїколи не ниряє в глуб Океана.

І далї йде довгий опис (XVIII, 489—579), як божеський майстер представив на тім щитї цїлу масу побутових образів, і всї вони описані власне як сцени дїйсного житя, повні руху і шуму, а не як мертві малюнки чи скульптури.

6. *Що таке поетична краса?*

Тут може буде пора сказати кілька слів про одно питанє, котре вправдї не поведе нас далї в наших дослїдах над технїкою поетичної творчости, але повинно прояснити і спростувати деякі хибні погляди, закорінені серед нашої суспільности.

Не один, читаючи отсї уваги про „естетичні основи“ поезиї, може й запитував себе з розчарованєм: як то, естетичні основи, а про понятє красоти, про сю головну основу естетики і поетичної творчости, доси не сказано анї слова? Аджеж усї естетики, від Канта до Гартмана, вважають головною основою і метою поетичної творчости красоту і починають свої естетичні міркуваня дефінїциєю, що таке є та краса. Щож се за нова естетика така, що торочить нам про змисли, вражіня і образи, а про красу анї слова?

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF ILLINOIS AT URBANA-CHAMPAIGN
Generated on 2015-07-10 20:28 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uiug.30112001392775
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Признаю ся читачам, що дискусия про красу не входила і не входить у обсяг моїх уваг, і коли я в наголовку отсеї статейки поклав слова „поетична краса“, то вони мають, як побачите зараз, зовсїм окреме, специяльне значінє. Дискусия про красу in abstracto, якою починають ся всї дотеперішнї естетики, по моїй думцї є зовсїм анальоґічна з дискусиєю про „душу“, якою починали ся давнїйші психольоґії. Одна й друга дискусия були зовсїм безплоднї, бо переливали з пустого в порожнє, силкували ся вловити в слова щось таке, що не має під собою нїякої реальної основи, є тілько абстракциєю з тисячів ріжнородних об'явів, або є доґмою, артикулом віри, але не предметом дїйсного знаня. І як нова, експериментальна психольоґія, замісь міркувати in abstracto про душу яко про primum agens, починає з противного кінця і аналїзує об'яви і умови психічної дїяльности від найпримітивнїйших аж до найбільше скомплїкованих і силкуєть ся таким робом, аналїтично і індуктивно, доходити до зрозуміня, що є основою всїх психічних актів (див. напр. пречудову з методольоґічного погляду книгу Тена „De l'intelligence“), — так і нова індуктивна естетика мусить приняти за вихідну точку не понятє краси, а чутє естетичного уподобаня, мусить при помочи психольоґії аналїзувати те чутє і далї мусить в обсягу кождої поодинокої штуки розбором її технїчних способів і її взірцевих творів доходити до зрозуміня того, якими способами кожда штука в своїм обсягу викликає в нашій души чутє естетичного уподобаня? Дотеперішня ідеалїстично-доґматична естетика гарцювала на полї абстрактів і не довела анї до якоїсь загально принятої і загально вдоволяючої дефінїциї краси, анї до ясної і науково підпертої відповіди на питанє: що і чому подобаєть ся нам? Вона лишила ся тут при старому de gustibus non est disputandum і не прояснила сумерків, які лежать у самім понятю „gustus“. Одним словом, вона нагадує ту бабу в народнїй фацециї, що жила в темній хатї і силкувала ся внести до неї сьвітло, ловлячи соняшне проміне решетом.

Нова, індуктивна естетика кладе собі скромнїйші завданя. Вона не ловить невловимого решетом сіллольоґізмів, не має претензиї на те, щоб з висоти абстракцийного понятя красоти диктувати закони артистичному розвоєви людськости, але стає на становищі далеко низшім, та певнїйшім: поперед усего зрозуміти, а не судити і не приписувати законів. Вона слїдить, що є постійне в змінних людських ґустах, аналїзує чутє естетичного упо-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF ILLINOIS AT URBANA-CHAMPAIGN
Generated on 2015-07-10 20:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uiug.30112001392775
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

добаня, послугуючи ся для сего по змові докладними, експериментальними методами і не менше докладно аналізує кожду поодиноку штуку, щоб вивідати, в чім лежить те уподобанє, яке збуджує вона в нашій душі. Сею дорогою вона не надієть ся дійти до поставленя ніяких законів анї правил для розвою кождої поодинокої штуки, бо навпаки, вона думає, що всякі такі правила, чи то діктовані давнїйше, чи такі, які можна б було подіктувати коли небудь, усе були і будуть мертвою схолястикою і перешкодою для розвою штуки. Певна річ, досліди сеї нової естетики матимуть не саме історичне значінє. Помагаючи широким масам зрозуміти процес і виплоди артистичної творчости вони тим самим оживлять їх зацїклавленє до сих виплодів, їх любов і пошану для сеї високої, творчої функциї людського духа, а з другого боку вони будуть і для артистів жерелом поученя, помагаючи їм удосконалювати артистичну технїку, остерігаючи перед шкідливими збоченями в творчости, подаючи ключ до відріжненя правдивих, творчих артистів від дїлєтантів і віртуозів форми. Тай теоретично вже тепер, коли ся естетика числить дуже небогато лїт розвою, вона дала деякі інтересні здобутки, а найінтереснїйший є мабуть сей, що помогла із артистичної естетики зовсїм виелїмінувати абстракцийне понятє краси.

— Як то? — скрикне може дехто в сьвятім обуреню. — Понятє краси виелїміноване з артистичної естетики? Так, значить, краса не є метою артистичної творчости? O tempora! o mores!

— Так, шановний добродїю! — скажу я на се. — На жаль, чи на лихо, чи на щастє — краса не є метою артистичної творчости. І не думайте, що се тілько тепер десь на якімсь конґресї запала така ухвала! Я скажу вам під секретом: вона нїколи й не була такою метою. Нїколи нїякий поет анї артист не творив на те, щоб показати сучасним чи потомним ідеал краси, а коли які й творили з такою метою, то їх твори були виплодом злого смаку, моди, а не творчого ґенїя, були мертвим товаром, а не живими творами штуки. І не артисти винні тому, що ви, шановний добродїю, жили доси в тій іллюзиї і нераз може — признайте ся до гріха! — кидали громи на нелюбих вам поетів або артистів за те, що вони, мовляв, „загубили відвічний ідеал краси і добра, затратили правдиву мету штуки“. Нї, артисти і поети не винуваті тому, бо вони все йшли і йдуть одною дорогою. Винуваті тому панове естетики, котрі замісь студиювати дїйсні твори штуки і з них

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF ILLINOIS AT URBANA-CHAMPAIGN
Generated on 2015-07-10 20:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uiug.30112001392775
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

a posteriori висновувати думки для зрозуміня штуки (се почав був робити, тілько дуже неконсеквентно і не повно перший естетик Арістотель, батько многих вірних, та ще більше невірних і шкідливих естетичних поглядів і формул), кинули ся висновувати свої мнимі естетичні правила з абстрактного понятя краси, котре на ділї для артистичної творчости є майже зовсїм байдужне. Бо візьмім яку хочете дефінїцию краси і прирівняймо її до того, що дає нам поезия. Візьмімо прим. Канта. По його думцї краса — се тілько форма. „Formale Aesthetik soll von allem Inhalt absehen und sich auf blosse Form beschränken“ — думка без сумнїву глубока і вірна, та тілько на жаль неясна для самого Канта, котрий зараз же додав, що ся „formale Schönheit ist nur ein sehr untergeordnetes Moment an der Kunstschönheit, die wesentlich von der Form auf den Inhalt geht.“ Значить, артистична краса повинна по Кантовій думцї головно залежати від гарного змісту; гарна форма має для неї досить підрядне значінє. В чім лежить краса змісту — Кант не пояснює і не може пояснити, бож по його словам краса є виключно прикметою форми. А в чім лежить краса форми? „Die Form ist nur schön als unbeabsichtigte, unwillkürliche Darstellung und Versinnlichung der Ideen.“ І знов блиск дуже мудрої думки в туманї пустих слів: зазначено роль несьвідомого в артистичній творчости, та приплутавши сюди містичні „ідеї“ замісь конкретних вражінь і психічних образів попсовано всю річ. І остаточно не сказано нїчогісїнько, бо не в тім річ, щоб висловляти ідеї чи образи — все одно, сьвідомо чи несьвідомо, а в тім річ, як висловляєть ся їх; анї сам факт висловлюваня, анї зміст висловлюваних ідей не чинить краси; по самій Кантовій дефінїциї краси треба шукати в формі, в тім, як висловлено, як узмисловлено ті ідеї, а про се Кант не говорить нїчого близше. Навпаки, своїм застереженєм, що артистична краса „від форми йде до змісту“ Кант і зовсїм загородив собі і своїм наслїдникам стежку до лїпшого зрозуміня сеї справи, бо заставив їх шукати краси в змістї, значить, судити зміст артистичних творів після формулок і шабльонів придуманих для дефінїциї краси. А се значило більше-менше те саме, як коли би хто взяв ся міряти воду ліктем, а сукно квартою.

Візьмім напр. дефінїцию Шлеґеля: „Das Schöne ist die angenehme Erscheinung des Guten.“ І тут на днї недоладно счіплених слів є вірне почутє, що краса є щось приємне для нас, але

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF ILLINOIS AT URBANA-CHAMPAIGN
Generated on 2015-07-10 20:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uiug.30112001392775
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

по за тим якеж баламуцтво, яка пуста гра загальниками, означуванє одного неясного двома неясними! І що має спільного так дефініована краса з артистичною красою? Чи штука має метою подавати нам самі приємні образи? Зовсім ні. Вона часто малює нам муки — фізичні і душевні, вбийства, розчарованя, гнів, розпуку — тисячі неприємних явищ. Чи штука має метою показувати нам самі взірці добра і доброти? Зовсім ні. Навіть навпаки, поети, котрі би хотіли робити щось таке, прогрішились би против одного з найважнійших принципів штуки, творили б річи мертві, нудкі, неартистичні. Чи метою штуки є показувати нам красу? Зовсім ні. Аджеж Терзіт, Калібан, Казімодо радше можуть уважати ся взірцями бридкости, а про те вони — безсмертні твори штуки. А улюблені сюжети грецької плястики — Фавни, Сілєни, Кентаври — хиба се красавці? Та й загалом хиба Гомер малює Ахіля на те, щоб показати в ньому ідеал красоти? Зовсім ні, його фізичною красотою він зовсім не займає ся, не описує її, хиба найзагальнійшими, шабльоновими рисами. А духово Ахіль також є чим собі хочете, а певно не жадним ідеалом. І се саме можна сказати про кождого героя і кожду героїню всіх справді безсмертних творів. Чи грецькі різьбарі, творячи статуї Бельведерського Аполлона, Мілоської Венери, Капітолїнського Зевса творили їх на те, щоб показати нам ідеали красоти? Зовсім ні, вони творили богів, символїзували той комплекс релїґійних понять і почувань, який у душі кождого Грека лучив ся з іменем даного божества. З сего погляду не видержує проби жадна иньша дефініция красоти, не для того, щоб усі ті дефініциї були фальшиві — в кождій з них є якесь зерно правди, не даром же мучились над ними мудрі люде! — але по просту для того, що мальованє краси не є метою штуки.

Ті естетики, котрі основують ся на доґмі, що метою штуки є малювати красу, при найменшім зіткненю з дійсними творами штуки почувають дуже докучливий терн у нозї: понятє бридкого. Коли краса є доменою штуки, то відкиж бере ся те, що в творах штуки малюєть ся так богато некрасивого, неспокійного, негармонійного, прикрого, бридкого? Яке право мають ті катеґориї вривати ся в сьвятий храм штуки, присьвячений самій красоті, гармонії, здоровлю і приємности? Одні естетики, консеквентні в своїй доктрині, сьміло замикають очи на дійсні факти і заявляють: не мають права ті погані демони! Штука, котра не є культом кра-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF ILLINOIS AT URBANA-CHAMPAIGN
Generated on 2015-07-10 20:28 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uiug.30112001392775
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

соти і гармонії, перестає бути штукою, є пародиєю, карикатурою, деґенерациєю штуки. Забувають сердеги, що в такім разї їм прийдеть ся покласти хрестик на всю дійсну штуку і лишити ся при забутих і давно заплїснїлих творах в роді Річардзонової Памелї або „Pastor fido“ Ґварінї, при творах виплоджених власне доктриною, а не дійсним поетичним вітхненєм, при тім, що ми нинї хрестимо назвою псевдоклясицизму і фальшивого сентименталїзму.

Иньші естетики силкують ся прорубати в тій доктринї фірточку для дійсности і говорять: бридке має на стілько право доступу до штуки, на скілько воно потрібне для змальованя характеристичного. І тут є на днї пустої фрази вірне почутє, але сама фраза пуста і не пояснює нїчого, а навпаки, утруднює справу, бо замісь одного неясного понятя дає нам два неясні. Ми не знаємо, що таке є характеристичне, а властиво можемо сказати, що краса й сама собою, без домішки бридкого, може бути характеристична, а бридке може бути зовсїм не характеристичне, а про те мати таке саме право доступу до штуки, як і краса. Візьмімо деякі клясичні приміри. У Бельведерського Аполлона характеристичною є випята, чудово збудована грудь — чи вона бридка? У Одиссея характеристичний є бистрий практичний розум — що спільного має він з понятями краси або бридкости? Чим і для кого характеристична бридкість Терзіта? Здаєть ся, тілько для него самого. І по що взяв Гомер сего бридкого чоловіка до Ілїяди? Що він хотїв схарактеризувати або відтїнити при його помочи? Нїчогісїнько. „Aby i tego nie brakowało“ — можна б сказати словами одного шановного педаґоґа, сказаними в відповідь на питанє, по що Бог сотворив воши, блощицї та мокрицї.

Нї, нїчого не поможе фірточка, де цїлий будинок покладений кепсько і на невідповіднім ґрунтї. Раз на завсїгди ми мусимо сказати собі: для поета, для артиста нема нїчого гарного анї бридкого, прикрого анї приємного, доброго анї злого, характеристичного анї безхарактерного. Все доступне для його творчости, все має право доступу до штуки. Не в тім, які річи, явища, ідеї бере поет чи артист як материял для свого твору, а в тім, як він використає і представить їх, яке вражінє він викличе при їх помочи в нашій души, в тім однім лежить секрет артистичної краси. Грецькі Фавни і Сатири можуть собі бути які хочуть бридкі, а про те ми любуємо ся ними в скульптурі. Терзіт і Калїбан погані, брудні і безхарак-

Generated on 2015-07-10 20:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uiug.30112001392775
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF ILLINOIS AT
URBANA-CHAMPAIGN

терні, а про те ми говоримо: ах, як же чудово змальовані ті постаті! Гоголївські фіґури, такий Хлєстаков, Сквознік-Дмухановский, Ноздрьов, Плюшкін і т. и. певно не взірці анї фізичної анї моральної краси, а про те вони безсмертні, безсмертно гарні артистичною красою.

Як у релїґії по словам Ґуцкова

Nicht was man glaubt,
Nur wie man 's glaubt, das giebt allein den Ausschlag,

так само і в артистичній творчости краса лежить не в материялї, що служив їй основою, не в моделях, а в тім, яке вражінє робить на нас даний твір і якими способами артист зумів осягнути те вражінє.

Уяснивши собі се ми від разу виходимо з метафізичного туману і з пустої гри абстрактними понятями і стаємо на полї реальних явищ, доступних для докладної обсервациї і експерименту. І що найцїкавійше, відси ми без труду можемо добачити всї зерна вірної думки в попереднїх естетичних теориях. Коли для Канта формальна краса лежить тілько в формі без огляду на зміст, то се тілько иньший, ідеалїстичний вислов нашої думки, що артист може всякий зміст обробити артистично гарно. Колиж той сам Кант говорить далї, що в творах штуки сама формальна краса значить не богато, бо „die Schönheit geht von der Form auf den Inhalt“, то се є тілько недокладний вислов Гоголевої думки, що артист перетворюючи по свойому явища дїйсного сьвіта, надаючи їм артистичну форму, тим самим ублагороднює їх, підносить їх „въ перлъ созданія“. Коли Шлєґель каже, що краса є приємною появою добра, то се тілько метафізична стилїзация того факта, що твори штуки, навіть витискаючи у нас сльози, справляють нам роскіш. Коли ж той сам Шлєґель говорить далї, що бридкість є неприємне явище зла, то в творах штуки можна б радше сказати, вживаючи сеї самої термінольоґії, що бридкість є приємне явище зла, хоча, звісно, понятє добра і зла приплутано тут зовсїм не до ладу. Може ся невеличка екскурзия на поле естетичної метафізики не буде без пожитку і для нашої громади, котра иноді буває також не в пору і не до ладу „естетичною“.

Іван Франко.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF ILLINOIS AT URBANA-CHAMPAIGN
Generated on 2015-07-10 20:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/uiug.30112001392775
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google