І. ВСТУПНІ УВАГИ ПРО КРИТИКУ

Певно, не раз тобі доводилося, шановний читачу, вичитувати в критичних статтях та оцінках такі осуди, як: отеє місце вийшло вельми поетичне, мова у сього автора вельми мелодійна, або навпаки: в тих віршах нема й сліду поезії, проза сього автора суха, мертва, рапава, вірш дерев'яний і т. д. І коли ти не привик без думки повторяти чужі осуди або хоч бажав виробити ясне виображення про те, що властиво значать оті критичні фрази, яким способом критик дійшов до свого осуду і як міг би його виправдати перед скрупулятним трибуналом, то нема що й казати, твоє бажання було даремне. Критик не говорив тобі нічого більше, не мотивував свого осуду або в найліпшім разі вдовольнявся тим, що приводив пару віршів або пару рядків прози з критикованого автора, додавав від себе пару окриків вроді: ось як сей пише або: ну, що сказати про такий уступі — і лишав тобі самому до волі осудити, як же властиво пише той автор і що справді сказати про сей або той уступ. А властиво ні! Він не лишав тобі сього до волі, а всією своєю аргументацією силкувався згори накинути, сугестувати тобі свою думку. Не можна робити йому з сього закиду. Очевидно, кождий, хто пише, чинить се в тім намірі, щоби піддати, сугестувати другим якісь думки, чуття, виображення, тільки що один уживає для сеї цілі поетичної форми, другий наукової аргументації, третій — критики. Правда, кошти продукції сугестування на сих трьох шляхах досить не однакові. Поет для доконання сугестії мусить розворушити цілу свою духову істоту, зворушити своє чуття, напружити свою уяву, одним словом, мусить сам не тільки в дійсності, але ще й другий раз, репродуктивне, в своїй душі пережити все те, що хоче вилити в поетичнім творі, пережити якнайповніше і найінтенсивніше, щоби пережите могло вилитися в слова, якнайбільше відповідні дійсному переживанню; і вкінці попрацювати ще над тим, уже зовсім технічно, щоби ті його слова уложилися в форму, яка би не тільки не затемнювала яркості того безпосереднього переживання, але ще й в додатку підносила б те переживання понад рівень буденної дійсності, надавала б йому коли вже не якесь вище, символічне значення, то бодай будила в

душі читача певні суголосні тони як часті якоїсь ширшої мелодії, збуджувала би в ній певні тривкі вібрації, що не втихали б і по прочитанні твору, вводили би в неї хвилювання, згідне з її власними споминами, і таким робом чинили би прочитане не тільки моментально пережитим, але рівночасно частиною, відгуком чогось давно пережитого і похороненого в пам'яті. Його сугестія мусить, проте, зворушити так само внутрішню істоту читача, вводячи в неї нове зерно життєвого досвіду, нове пережиття і рівночасно зціплюючи те нове з тим запасом виображень та досвідів, які є активні або які дрімають в душі читачеві й. Сказавши коротко: поет розширює зміст нашого внутрішнього "я", зворушуючи його до більшої або меншої глибини.

Учений не сягав так глибоко, а бодай не мусить сягати. Він відкликається до розуму. Його мета — розширити обсяг знання, поглибити розуміння механізму, яким сплітаються і докопуються явища. Правда, і тут його сугестія звичайно не є чисто розумова, хіба де-небудь у математиці. Адже ж наші розумові засоби підлягають тим самим психічним законам зціплення, асоціації образів і ідей, як усякі інші; значить, усяке нове зціплення, яке до нашої розумової скарбниці вносить вклад ученого, мусить розривати масу старих зціплень, які там були вже давніше, значить, мусить зворушити не тільки чисто розумові, логічні зв'язки, але весь духовий організм, значить, і чуття, що є постійним і неминучим резонансом всякого, хоч би й як абстрактно-розумового духового процесу. Та сього не досить. Адже ж учений, викладаючи нам здобутки науки, мусить послугуватнся 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 його виклад, то без огляду на його і на вашу волю самі його слова викликають у вашій уяві величезні ряди образів, не раз зовсім відмінних від тих, які бажав викликати в вас автор. Ті побічні образи забирають значну часть вашої духової енергії, спроваджують утому, наводять нудьгу; річ талановитого писателя викликувати якнайменше таких побічних виображень, якнайменше розсівати увагу читача, концентруючи її на головній течії аргументації. Значить, те, що ми назвали поетичною сугестією, є почасти і в науковій сугестії; чим

докладніша, доказніша має бути наука, тим сильніше мусить учений боротися з сею поетичною сугестією, отже, поперед усього з мовою, — відси йде, напр., конечність витворювати наукову термінологію, звичайно, дику, варварську в очах філолога, або звичай уживати для такої термінології чужих слів, відірваних від живого зв'язку тої мови, в яку їх вплетено, — на те, щоби не збуджували ніяких побічних образів в уяві.

А яка ж є сугестія літературного критика? Чи вона поетична? Деякі сучасні французькі критики, головно Леметр , готові зупинитися на тім. Ось, напр., Леметрові слова про критику, висказані в його статті про Поля Бурже . "Зовсім очевидно, що, як і всякий інший писатель, критик мусить вкладати в свої твори свій темперамент і свої погляди на життя, бо ж він своїм розумом описує розум інших... Значить, критика є так само особистою, так само релятивною і через те (?) так само цікавою, як і всі інші роди літератури". Завважте, Леметр подає ті крайнє недокладні і в значній мірі невірні слова як речі, що розуміються самі собою! А тим часом яка ж тут логіка? Коли критик вкладає в свої твори свої погляди на життя, то які се можуть бути погляди? Або вони будуть — лишимо на боці догматичне "вірні — невірні" — ну, згідні з поглядами більшості його читачів, так сказати, вульгарні, і в такім разі критик не буде потребувати мотивувати їх ближче, — або вони суперечні з поглядами більшості, в такім чи іншім напрямі революційні, і в такім разі критик мусить зробитися пропагандистом, мусить мотивувати свої погляди більше або менше науковим способом. Чим більше наукові, спокійні, ясні, влучні будуть його аргументи, тим ліпше для нього і для його справи. Значить, виходило би, що чим більше критик зблизиться до типу ученого, тим ліпше відповість своїй задачі. Але ні! По думці Леметра, з його слів виходить, що критика мусить бути особиста! Чому? Мабуть тому, що, крім своїх поглядів (значить, крім засобу свого знання), критик вносить у свій твір також свій іемперамент (значить, засіб свого чуття і навіть хвилевих насіроїв). Так що ж з того? Учений також не може знівечити в собі впливів свого темпераменту, коли пише учений твір, та проте він раз у раз намагається, і то свідомо, систематично зменшити в собі ті впливи; наскільки се йому вдається, від

того залежить власне міра його критичної здібності. А літературний критик, по думці д. Леметра, має право бути цілком особистим, т[о] зн[ачить] може зовсім обійтися без критичної здібності, може писати, як йому подобається, коли тільки пншє цікаво.

Свій погляд на критику договорює д. Леметр ось якими характерними словами: "Критика різнородна до безконечності, відповідно до предмета її студій, відповідно до духового складу самого критика і відповідно до поглядової точки, яку він вибере собі. Предметом її можуть бути твори, люди і ідеї; вона може судити або тільки дефініювати. Бувши зразу догматичною, вона зробилася з часом історичною і науковою; та, здається, на сьому ще не зупинився процес її розвою. Як доктрина — вона несолідна, як наука — не докладна і, мабуть, іде попросту до того, щоби зробитися штукою, користуватися книжками для збагачення і ублагороднювання своїх вражень". Коли що-небудь можна зрозуміти в тій блискучій галіматьї, так се хіба те, що д. Леметр прокламує повне банкротство критики — звісно, такої, як він сам розуміє її. Бо справді, доли критика (говоримо тут усе про літературну критику, а коли д. Леметр так собі по дорозі притягає сюди за волосся також критику "людей і ідей" і про все разом висказує свій дальший осуд, то чинить се або навмисне для збаламучення читача, або сам не знаючи, що чинить) не має ані солідної доктрини, ані доброго наукового методу, то вона не зробиться навіть, як думає д. Леметр, штукою смакування книг, а зійде на пусту, хоч і "артистичну" (т. є. блискучу по формі) балаканину або, ще ирше, на прислужницю літературної моди, що дуже часто буде рівнозначущим з прислужництвом зіпсованому смакові гнилих, дармоїдських, декадентних та маючих і впливових верств. Читача, котрий би жадав від критики якихось певних вказівок чи то на полі естетичного смаку, чи на полі літературних ідей або життєвих змагань, ся критика лишить без відповіді, а недогадливих потягне за собою блиском зверхньої форми, заставить їх кланятися літературним божкам, які їй подобаюіься і які не раз замість здорової страви подаватимуть їй отруту. Страшним прикладом може тут служити власне сучасна французька критика, або безідейно-суб'єктивна, як у Леметра, або безідейно-догматична, як у Брюнетьєра, в усякім разі нібито

артистична, т. є. така, що блискучою, ніби артистичною формою маскує свою ненауковість.

Я трохи довше зупинився на словах Леметра головно через те, що він, так сказати, "зробив школу" не тільки у Франції, але й геть поза її границями. Візьмім, напр., видного німецького критика Германа Бара , що є керманичем літературної часті в віденськім тижневику "Die Zeit". Суб'єктивна, безпринципна і ненаукова критика доведена у нього до того, що робиться виразом капризу, вибухом ліричного чуття, а не жадним тверезим, розумно умотивованим осудом. "Зухвальством видавалось би мені, — пише він про Верлена, — моїм дрібним розумом обняти сього величного Ми повинні глибоко хилитися перед ним і дякувати, що він був на світі". А тим часом в приватній розмові сей сам Бар признає, що Верлен був нікчемний чоловік і що між його віршами більшина — сміття, а тільки дещо має на собі печать генія. Чим же ж буде його "критика", як не надуживанням шумних слів та ліричних зворотів для одурення читача? Або коли він пише про Метерлінка: "Ми не характеризували його, ми оспівали його. Ми й не думали описувати його істоту; ні, ми тільки видавали окрики захвату. Так сильно спалахнув наш ентузіазм, що його постать через се щезла в димі і парі. Ми не могли нічого про нього сказати; ми співали йому "Али-луя!" Що ввело Бара в такий захват? Він оповідає се так само лірично і незрозуміле для здорового розуму. "За всіми його творами почували ми чоловіка, котрий уперве розв'язав язик тайнам, які ми досі боязко берегли в собі. Не те, що він мовив, ні, невисказане і невідоме, що ми почували при тім, чарувало нас так сильно. Він мав ту силу, що міг нам дати почути, що в вічнім, якого ми тільки смієм догадуватися, він наш брат. Те, що він мовив, не мало для нас ніякого значення; в мовчанці ми зближувалися до нього". Можу хіба позавидіти тому, у кого ся ентузіагтична іирада викличе яке-небудь ясне виображення, а не сам тільки шум у вухах. Нема що й мовити, що така критика є в найліпшім разі тільки стилістичною вправою, але своєї природної задачі — аналізу поетичних творів яким-небудь науковим методом — не сповнює ані крихітки.

Значить, критика повинна бути наукова. Та до якої наукової галузі має вона належати? Яким науковим методом мусить послугуватися, щоби осягнути свою ціль? І яка взагалі повинна бути її ціль?

Вернемо ще раз до цитованих уже слів Леметра. По його думці, критика була зразу догматичною, потім зробилася історичною і науковою, а вкінці (певно, в особі самого Леметра і його школи) змагає до того, щоби зробитися артистичною, творчою чи тільки репродуктивною, штукою смакування літературних творів. І тут така сама історична галіматья, як уперед була логічна. Критика була насамперед догматична? Що се значить? Чи Арістотель , котрого можемо вважати першим літературним критиком на широку скалю, приступав до своєї праці з готовими вже догмами? І які могли бути ті догми? Наскільки знаємо, Арістотель поступав зовсім навпаки, т. е. зі звісних йому грецьких літературних творів висновував правила, які буцімто кермували поетами при компонуванні тих творів. Значить, Арістотелева поетика була не догматична, а індуктивна: до сформулювання правил критик доходив, простудіювавши багато творів даної категорії. Що пізніші віки брали Арістотелеві правила як догми і прикроювали до них пізніші твори, зложені серед інших обставин, се ще не робить Леметрового висказу правдивішим.

Другим ступнем розвою критики, по думці Леметра, було те, що вона зробилася історичною і науковою. Вже з самої стилізації видно, що д. Леметр не гаразд розуміє, яка може бути наукова критика, і мішає її з історичною, т. є. з історією літератури. Він показує як на приміри критиків — на істориків літератури Нізара , Тена і інших, забуваючи, що задача історика літератури зовсім інша, ніж задача критика біжучої літературної продукції. Бо коли історик літератури має дану вже самою суттю речі перспективу, користується багатим матеріалом, зложеним в творах даного автора, в відзивах про нього сучасних, в тім числі і критиків, в мемуарах, листах і інших чисто історичних документах, то звичайний критик не має майже нічого такого, мусить сам вироблювати перспективу, вгадувати значення, вияснювати прикмети даного автора,

мусить, що так скажу, орати цілину, коли тим часом історик літератури збирає вже зовсім достиглі плоди.

Перемішавши таким робом наукову критику з історією літератури, Леметр, мабуть, зрозумів, що стукнувся лобом у стіну абсурду. Бо коли так, то критикові приходилось би ждати, аж критикований автор умре, аж будуть видані всі його твори, листи, документи про його життя, спомини його знайомих і ворогів. Про початкових, молодих, не звісних нікому авторів критик не повинен би нічого говорити. Та, на лихо, д. Леметрові і подібним до нього критикам прийшлось би в такім разі самим поперед усього пошукати собі іншого хліба, і ось на рятунок являється теорія критики несолідної, ненаукової, суб'єктивної, "критики свого "я", як характеризує той же Леметр критику Поля Бурже. "Критикуючи сучасних писателів, він не рисує нам їх портретів, не займається їх життєписом, не розбирає їх книг і не студіює їх артистичних способів, не вияснює нам, яке враження зробили на нього їх книги як артистичні твори. Він дбає тільки про те, щоби якнайліпше описати і вияснити ті моральні принципи і ті ідеї їх, які він найбільше присвоїв собі з симпатії і з нахилу до наслідування". Може бути, що писання, зроблені таким способом, будуть мати якусь вагу і значення, та тільки ж треба зрозуміти, що з літературною критикою вони не мають нічого спільного, бо власне те, що становить предмет літературної критики, — розбір книг, вияснення артистичних способів автора і враження, яке робить його книга, — лишають критики-суб'єктивісти на боці або збувають побіжним, звичайно зовсім догматичним та немотивованим: "Sic mihi placet" .

Надіюсь, що шановний читач не поремствує на мене за ті полемічні ніби відскоки від простої стежки. Вони все-таки ведуть мене до мети, яку я назначив собі, поперед усього показуючи, чим не повинна бути літературна критика. Значить, чим же повинна бути вона? Ми, певно, всі згодимося на те, що вона повинна бути якомога науковою, т. є. основаною на певних тривких законах — не догмах, а узагальненнях, здобутих науковою індукцією, досвідом і аналізом фактів. Ми згодимося на те, що літературна критика не те саме, що історія літератури, хоча

історія літератури може і мусить у великій мірі користуватися здобутками літературної критики. Значить, літературна критика, по нашій думці, не буде наукою історичною і історичний метод може мати для неї тільки підрядне значення.

Так само хибним видається мені погляд т. зв. реальних критиків , сформульований Добролюбовим ось у яких словах: "Для реальної критики важний поперед усього факт: автор виводить такого чи іншого чоловіка, з такими поглядами, хибами і т. ін. Ось тут критика розбирає, чи можлива і дійсна така людина; а переконавшися, що вона вірна дійсності, 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 користується ними і дякує автора, коли ні, то чіпається його, як, мовляв, ти смів вивести таку людину, не показавши причин її існування? Реальна критика поводиться з твором артиста так самісінько, як з появою дійсного життя; вона студіює його, силкується вказати його власну норму, зібрати його основні прикмети" (Добролюбов. Сочинения, III, 15). Що особливо дивує нас в тих словах, так се цілковите знехтування штуки "реальною" критикою. Для неї твір штуки має таке саме значення, як явище дійсного життя, отже, артистичне оповідання буде так само цінне, як газетярська новинка. Розбираючи артистичний твір, реальний критик поперед усього буде докопуватися, чи виведена писателем у його творі людина правдива і можлива в дійсності? Значить, коли писатель змалює портрет дійсної людини або подасть її біографію, то для реального критика се буде цінніше від повісті Гоголя або Гончарова. І що цікавіше, 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 ліриці. Чи надасться йому тут метод статистичний, чи описовнй, чи який інший? І чи твір найвірніший пересічній дійсності буде найліпший? І чи вільно авторові малювати явища виїмкові, людей видуманих і серед більш або менш видуманих обставин? На се все "реальна" критика не дає ніякої відповіді. На ділі ж, оскільки вона розвивалась була в Росії в 50-тих і 60-тих роках, се була переважно пропаганда певних суспільних та політичних ідей під маскою

літературної критики. Як пропаганда вона мала своє велике значення; як літературна критика вона показалася далеко не на висоті своєї задачі.

Сі уваги доводять нас і ще до одного ограничения: політичні, соціальні, релігійні ідеї властиво не належать до літературної критики; дискутувати їх треба з спеціальною для кождої науковою підготовкою. Вона може бути у літературного критика, та її може й не бути, і коли літературний критик згори відсуне від себе дискусію над сими питаннями, наскільки вони висказані в якімсь літературнім творі, і ограничиться на саму дискусію чисто літературних і артистичних питань, які насуває даний твір, то він вповні відповість своїй задачі.

Що ж се за питання, які насуває нам літературний твір поза обсягом втілених в ньому соціальних, політичних та релігійних ідей, т. е. поза обсягом тенденції авторової? І Леметр, і Добролюбов мимохіть зачіплюють сі питання, та не вважають потрібним зупинитися на них довше. Се питання про відносини штуки до дійсності, про причини естетичного вдоволення в душі людській, про способи, як даний автор викликає се естетичне вдоволення в душі читачів або слухачів, про те, чи у автора є талант, чи нема, про якість і силу того таланту, — значить, і про те, чи і наскільки тенденції авторові зв'язані органічно з виведеними в його творі фактами і випливають із них? Буде се задача, може, й скромна, та проте важна, бо, тільки зробивши оту роботу, можна знати, чи можна на підставі якогось твору робити якісь дальші висновки про соціальні, політичні чи релігійні погляди автора, чи, може, сей твір як недоладний треба без дальшої дискусії кинути між макулатуру.

Вже з самого сформулювання тих задач, які поперед усього, по моїй думці, має перед собою літературний критик, можна побачити, до якої наукової галузі мусимо відносити його роботу і яким науковим методом він мусить послугуватися. Літературна критика мусить бути, по нашій думці, поперед усього естетична, значить, входить в обсяг психології і

мусить послугуватися тими методами наукового досліду, якими послугуєть-ся сучасна психологія.

Могло б здаватися, що се така ясна річ, що властиво не варто було так довго колесити, щоби дійти до неї, і нема пощо з таким притиском виголошувати сю тезу. Адже ж естетика є властиво наука про почування, спеціально про відчування артистичної краси, — значить, є частиною психології. А в такім разі й основана на ній критика мусить бути психологічною і, тільки бувши такою, може користуватися й тими науковими методами досліду, які виробила сучасна психологія, — значить, може зробитися вповні науковою, спосібною до дійсного розвою, а не залежною від капризів та моди. І тільки тоді вона може як публіці, так і писателям давати певні вказівки, значить, може бути плідною, по-своєму продуктивною. Та вже самі наші дигресії показали, що вони були далеко не зайві, що питання про завдання і метод літературної критики далеко не такі ясні і загальноприняті, як би того випадало надіятись. В дальших розділах нашої розвідки побачимо, що й на полі чисто естетичної критики панує не менша неясність і замішанина понять.

В своїх увагах, що підуть далі, я бажав би познайомити нашу освічену громаду з деякими способами і здобутками новішої психології спеціально на полі естетики, прикладаючи ті методи до нашого поетичного матеріалу.

II. ПСИХОЛОГІЧНІ ОСНОВИ

Поки перейдемо до роздивлювання естетичних основ поезії, вважаємо потрібним згадати коротко про ті загальнопсихологічні основи, які мають рішучий вплив на процес поетичної творчості. Ми роздивимо тут по черзі три питання, а власне роль свідомості в процесі поетичної творчості, закони асоціації ідей і прикмети поетичної фантазії, а в кінці доторкнемося коротко питання про зв'язок поетичної вдачі з душевними хоробами.

1. РОЛЬ СВІДОМОСТІ В ПОЕТИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ

Питання, чи поет творить свідомо чи несвідомо, належить до найстарших та заразом до основних питань літературної критики. Відколи поезія виділилася з буденної мови і зробилася окремою духовою функцією, відтоді люди почали застановляїися над її основою. Сказати по правді, для тих первісних критиків тут не було ніякого питання. Вони були занадто близькі того джерела, звідки плила їх поезія, занадто різко і ярко почували на собі її вплив, щоб могли вагатися хоч би на хвилю, і вони згідно відповідали, що їх поети творять несвідомо, висказують, — а властиво, виспівують — не свої власні слова, не свої власні думки і образи, а тільки те, що їм піддає якась вища, божа сила. Поезія, по думці старинних народів, се боже вітхнення, inspiratio ; поет є тільки знарядом божого об'явлення; він не є одвічальний за свої пісні, бо творить їх в непритомнім стані. Сей стан інколи порівнюють зі станом п'яного чоловіка. В староіндійських книгах "Ріг-Веди" і в староперській "Зенд-Авесті" свята рослина Сома, котрої сок упоює чоловіка, називається просто "батько гімнів" (Spenser. Sociologie, I, 428, 566); у Гомера вино зоветься "божим" (Одіс[сея], II, 342), а бог вина, Діоніс, був заразом богом драматичної поезії. У зв'язку з тим стоїть заховане у Павсанія (Περιήγησις, I, 21) оповідання, що знаменитий трагік Есхіл був товаришем Діоніса; сам сей бог посвятив його на поета, а властиво, співав його устами; упоєний вином Есхіл списував свої траіедії, сам не тямлячи, що пише.

Далеко частіше, особливо у греків, процес поетичної творчості приводжено в зв'язок з певного роду божевільством, з духовою хоробою, що в тих часах уважалася опануванням людської душі демоном. В Гомеровій "Одіссеї" те божество, що опановує співака, — раз Муза, то знов Зевес. "Музо, повідай мені про бувалого лицаря", — благає сам автор поеми (I, 1); "Муза співцеві звеліла співати про лицарську славу", — читаємо в іншім місці (VIII, 73). Та найбільш характерне те місце, де Телемах боронить кобзаря Фемія проти докорів своєї матері (I, 345 — 349);

1. Пенелопі на се Телемах вельми мудрий одвітив:

"Нене! нащо вборонять кобзареві наш дух звеселяти

Тим, що спадає на думку? Кобзар ні один тут не винен,

Винен Зевес, що по волі своїй і на кого лиш схоче

З неба високого силу таку надсилає".

Пізніше сю силу почали загально приписувати Аполлонові, богові світла, співу, музики і — божевільства.

Низьке хай бавить юрбу, а мені Аполлон кучерявий

Дасть касталійське питво, чару, налиту ущерть, —

співає Овідій , а в гомерівськім гімні (ч. XXV) говориться:

"Музи і далекострільний Аполлон роблять на землі з людей співаків та музиків, а Зевес творить королів. Щасливий, кого люблять музи, солодкі слова пливуть йому з уст" (Hymni Homerici , ed. Baumeister, 75). В зв'язку з сим віруванням стоїть оповідання про філософа і поета Піфагора, що мав бути улюбленцем та навіть сином Аполлона і отримав від нього дар чути музику небесних сфер (Z e l l e r. Geschichte der griechischen Philosophic , I, 263).

Платон виразно протиставляє поетичне вітхнення свідомій штуці; по його думці, поети Ού σοφίά ποτίεν α ποτοιεν άλλά φΰσετ τίνί χαί ενουσυσταζουτες, себто те, що чинять, не чинять з розмислом, але якимсь природним поривом, немов маючи в собі якогось іншого духа. В іншім місці він просто називає сей стан (божевілля), або боже наслання (Z e l l e r. Op. cit., I, 498, 511). Ціцерон передає подібні слова старшого

філософа Демокріта : "Negat enim sine furore Democritus quernquam poetam magnum esse posse" (De divinationibus, I, 37). Та й стара латинська назва carmen, що в літературній мові отримала значення "вірша", "поема", первісно значила "закляття", "чарівницька примова"; відгомін сього первісного значення заховався ще й досі в французькім слові charme (чари, принада), charmant (принадний, чарівний).

Певна річ, в часах переваги рефлексії над дійсним вітхненням і наслідуванням дійсної творчості люди почали всі оті давні погляди, поклики давніх поетів до Музи, до Аполлона з просьбою, щоби наслав на них поетичне божевілля, вважати пустими риторичними фігурами. Багато заколоту наробила тут грецька назва ποίητής(рукодільник, ремісник), що заступила місце первісного άΟτνσς— співак. Маючи назву ποίητής на означення поета, пізніші теоретики вимірковували для неї відповідні дефініції, не згідні з самою основою предмета. Платон виводить сю назву від поняття μόδονς ποτετν— творити міфи, — а властиво, коли ті міфи були вже витворені народною фантазією, перетворювати ті міфи відповідно до артистичних вимог. Те розуміння поезії, зрештою, не було оригінальне Платонове; ще Геродот назвав Гомера і Гесіода тими, що зробили грекам богів. Відповідно до сього розуміння дефініював також Арістотель поезію як свідоме перетворювання міфів, що є в найширшім розумінні слова, споминів, себто ідей, отож як артистичну техніку без властивої творчості. Новіші досліди показують, що тут була помилка давніх філософів, що слово поет — не походить від грецького — робити, чинити, але від того самого кореня пой, який заховався в старослов'янськім і теперішнім російськім пою, пой — співаю, співай, і значило, таким робом, те саме, що й гомерівське (Dr. Brunnhofer. Vom Pontus bis zum Indus. Leipzig, 1890, стор. 2 — 3).

Довгі сотки літ панувала отся фальшива і одностороння Арістотелева дефініція; повставали і щезали нові держави, нові релігії, нові світогляди; люди ламали пута старих порядків і старих понять в політиці і науці, а Арістотелеві формулки стояли собі нетикані. Тільки під кінець XVIII віку захитано їх авторитет; в поезії повіяло новим духом,

що до нього приложено характеристику "Sturm und Drang" . Його поклик був: емансипація поезії з конвенціональних повивачів в ім'я свобідної, творчої індивідуальності, і тут же виринає знов розуміння поетичної творчості як божевілля. Гете розпочинає свого "Вічного жида" характерними словами:

Urn Mitternacht wohl fang ich an,

Spring aus dem Bette wie ein Toller;

(Nie war mein Busen seelenvoller)

Zu singen den gereisten Mann —

(Goethes Werke , V, 153;

Kurchner D. Nat. Litt., 86)

Поетичне вітхнення називається "holder Wahnsinn" , скептик Віланд у вступі до свойого "Оберона" вискачав уперве 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 spieltl Wer schlang das magische Band

Um meine Stirne?

(Wielands Werke , II, 3; Kurchner, 52.)

Таких цитат можна би в поезії XIX віку вибрати дуже багато, особливо з поетів т. зв. "романтичної школи", про котрих справедливо сказано, що вони були "die Entdecker des Unbewussten" . Та ми будемо намножувати їх. Пригадаємо тільки, як Міцкевич у одній своїй імпровізації признався про писання свого "Pana Tadeusza":

Ja rymow nie dobieram, ja zglosek nie sktadam,

Tak wszystko napisatem, jak tu do was gadam.

W piersi tyiko uderze, wnet zdroj stow wytrysnie,

A jesli na tym prqdzie iskra boza btysnie,

Nie wynik to rozumu, ani ptod marzenia,

Od boga ja przyjatem na skrzydtach natchnienia .

("Dzieta" Adama Mickiewicza, wyd[anie] H. Biegeleisen, VI, 313).

Ся сама думка, що поетична творчість є щось відмінне від звичайного людського "я", вносить до нього щось особливе, прориваєтьсяне раз і у Шевченка. Він дуже часто обертається до своїх "дум" як до якихсь істот, окремих від нього, обдарованих власною волею:

Думи мої, думи мої,

Ви мої єдині,

Не кидайте хоч ви мене

При лихій годині.

Прилітайте, сизокрилі

Мої голуб'ята,

Із-за Дніпра широкого

У степ погуляти...

(Кобзарь, II, 8) .

Таких місць у "Кобзарі" чимало; їх можна би взяти за образові речення, за конвенціональні звороти, якби вони не появлялися надто часто, власна, в пізнішій добі Шевченкової творчості, в тих його ліричних творах, де він добував найглибших, найсердечніших тонів, де був свобідний від усеї конвенціональної фразеології. Ще виразніше бачимо се в вірші "Муза", котру поет величає своєю матір'ю і вчителькою:

Моя порадонько святая!

Моя ти доле молодая!

Не покидай мене. Вночі,

І вдень, і ввечері, і рано

Витай зо мною і учи,

Учи неложними устами

Сказати правду.

(Кобзарь, II, 73).

Ми зупинилися на сих свідоцтвах самих поетів про процес поетичної творчості трохи довше головне через те, що кому ж ліпше й тямити в сьому ділі, як не самим творцям? Постороння обсервація тут майже неможлива; наука мусить в такім разі зібрати поперед усього свідоцтва першорядних свідків і, доповнивши їх подекуди по змозі, повинна взятися до вияснення самого факту.

Поперед усього мусимо сказати: сам факт, що в такій високій та скомплікованій психологічній діяльності, як поетична творчість, несвідомий елемент може грати важну чи, може, головну роль, належить до досить нового наукового надбання. Для філософів-раціоналістів XVIII віку він був зовсім неможливим, так само як неможливим був і для філософів-ідеалістів першої половини нашого віку, що силкувалися звести весь світ і всі його прояви, а тим самим і всю психічну діяльність до якоїсь одної, по змозі повної і безсуперечної формули. Тільки в ідеалістів-песимістів Шопенгауера , Гартмана сей факт піднесено з натиском, а то для того, що власне у Гартмана "несвідоме" (Das Unbewusste) було зроблене основним елементом усього його світогляду. Та для наукового досліду сього було замало, бо, роблячи "несвідоме" основним елементом, Гартман тим самим зробив його чимсь незвісним, таким, що не підлягає дальшому аналізові.

Тільки в найновіших часах, коли за почином Фехнера і Вундта розпочалися в Німеччині, Англії, Франції і Італії систематичні досліди над психологією експериментальним методом, коли давня метафізична або емпірична психологія перемінилася на психофізику або, як її називає Вундт, фізіологічну психологію, удалося в значній мірі прояснити роль несвідомого, між іншим, і поетичної творчості. Вихідною точкою були студії над тим, що називаємо людською свідомістю, і ми покористуємось тут найновішою працею про сю тему, виданою в минувшім році, — студією Макса Дессуара "Das Doppel-Ich", щоби показати, як сучасні психологи вияснюють сю загадкову сторону поетичної творчості. В своїй студії підносить Дессуар той факт, що велика сила спостережнь, зібраних в остатніх часах, довела нас до зрозуміння того факту, що кождий чоловік, окрім свого свідомого "я", мусить мати в своїм нутрі ще

якесь друге "я", котре має свою окрему свідомість і пам'ять, свій окремий суд, своє почуття, свій вибір, свою застанову і своє ділапня — одним словом, має всі прикмети, що становлять психічну-особу.

"До мене прийшов приятель, — оповідає Дессуар, — і оповідає мені якусь новину, задля котрої я мушу з ним разом іти в одне місце. Коли він оповідає сю цікаву новину, я лагоджуся до виходу. Припинаю собі новий ковнірик, обертаю манжети, запинаю шпінки, одягаю сурдут, беру в кишеню ключа від брами, заглядаю мимоходом до дзеркала, — і при всім тім з найбільшою увагаю слухаю оповідання, перериваючи його часом своїми запитаннями. Вийшовши на вулицю, починаю нараз сумніватися, чи не забув ключа від брами в своїм покої, тож біжу знов нагору, шукаю ключа по всіх усюдах, та надармо, вкінці сягаю до кишені і переконуюся, що ключ є у мене. Коли я потім оповів се приятелеві, сей відповів мені: "Чого ж ти мені не сказав уперед, чого біжиш нагору? Адже я бачив виразно, як ти вийняв ключ від брами з купи інших ключів і вложив собі в кишеню. Як же можна бути таким розтріпаним"! Прошу зважити, яка скомплікована була тут діяльність, а проте здавалося, що свідомість нічогісінько про неї не знала. Герой сеї маленької пригоди робить усі приготування до виходу так систематично і порядно, немовби уперед обдумав їх якнайдокладніше. З-поміж купи ключів вибирає власне той, якого йому треба, переконується в дзеркалі про повноту свого туалету — всі психічні функції, для яких конечно треба свідомості особи.

"Ще характерніші ось які три приміри. Хтось читає голосно книжку, та його думки, звернені чимсь на інший предмет, займаються тим постороннім предметом. Та проте він читає добре, відповідно виголошує речення, перевертає картки, одним словом, виконує діяльність, майже незрозумілу без повної інтелігентної свідомості. Коректор перечитує статтю, а рівночасно розмовляє зі своїм сусідом; та проте серед живої розмови він поправляє друкарську помилку, поповнює пропуски, значить, мусить при тім мати почуття того, де тут зложено вірно, а де ні. Один член англійської "Society for Psychical Research" (Товариство для психологічних дослідів) через велику вправу дійшов до того, що може

рівночасно провадити оживлену дебату і сумувати великі ряди цифр. Всі ті факти доказують, що є в нас не тільки якась несвідома інтелігенція, але також несвідома пам'ять або, краще, відомість і пригадування поза обсягом нашої свідомості. А що оба ті елементи становлять істоту психічної особи, то се значить, що в кождім осібнику є також друге, несвідоме "я".

Отсю подвійну свідомість називає Дессуар дуже влучно "верхньою і нижньою свідомістю" (Ober-und Unterbewus-stsein). Те, що в звичайнім житті називаємо "свідомість", се, по Дессуаровій термінології, є верхня свідомість. Та під нею є глибока верства психічного життя, що звичайно лежить в тіні, та проте не менше важне, а для багатьох людей далеко важніше, ніж уся, хоч і як багата діяльність верхньої верстви. Найбільша часть того, що чоловік зазнав в житті, найбільша часть усіх тих сугестій, які називаємо вихованням і в яких чоловік вбирає в себе здобутки многотисячлітньої культурної праці всього людського роду, перейшовши через ясну верству верхньої свідомості, помалу темніє, щезає з поверхні, тоне в глибокій криниці нашої душі і лежить там погребана, як золото в підземних жилах. Та й там, хоч неприступне для нашої свідомості, все те добро не перестає жити, раз у раз сильно впливає на наші суди, на нашу діяльність і кермує нею не раз далеко сильніше від усіх контраргументів нашого розуму. Отеє е та нижня свідомість, те гніздо "пересудів" і "упереджень", неясних поривів, симпатій і антипатій. Вони для нас неясні власне для того, що їх основи скриті від нашої свідомості.

Та буває й так, що поодинокі моменти з тої нижньої верстви раптом вискакують на ясне світло свідомості. Великий закон непропащої сили має і в психології певне значення; що раз напечатано в комірках нашої мізкової матерії, се лишається нам на ціле життя, тільки що не все те може чоловік після своєї вподоби мати на свої послуги, а не раз треба якихось особливих обставин, щоби давно затерті враження прикликати знов до життя. Проф. Бенедикт приводить ось який цікавий факт : "В початку нашого віку захорувала над Рейном стара служниця і почала в гарячці рецитувати цілі уступи з Біблії по-гебрейськи і коментарій до них по-арамейськи. Розуміється, люди, що привикли вірити в чудеса,

почали й тут бачити чудо і дякувати богу, що сподобив їх бачити його. Бо відки ж би ся зовсім неписьменна жінка могла набратися знання гебрейської мови, якби сам бог не піддав їх? Та лікар почав дошукуватися джерела і відкрив, що ся служниця перед кількома роками служила в одного пастора. Сей мав звичай уночі в своїй кімнаті читати голосно святе письмо в оригіналі з арамейським коментарем. Служниця ночувала зараз за стіною в кухні і чула все, і хоча не розуміла ані слова, то все-таки ті слова вбились їй у тяму і довгі літа лежали в нижній свідомості, немов вириті на плиті фонографа, поки в гарячковій делірії не виплили наверх". Розуміється, що ті враження, засипані в нижній свідомості, найлегше виходять наверх тоді, коли верства верхньої свідомості щезне чи то хвилево, у сні, чи назавсігди, в тяжкій хоробі. От тим-то в снах так часто виринають давно забуті події з нашої молодості, що довгі роки, довгі десятки років дрімали під верствою пізніших вражень, які тим часом проходили через верхню свідомість і засипали, покривали їх.

Сказавши по правді, є се наше велике щастя, коли маємо ту здібність, що на якімсь часі всі наші враження тонуть у сутінь забуття. Подумаймо лише, що всякий біль, коли б раз у раз стояв на поверхні нашої свідомості, зробився б вкінці таким нестерпним, що довів би нас до самовбійства. Та так само й усяке порядне думання, всяка духова праця була б майже зовсім неможливою, коли б всі наші досвіди і все знання рівночасно і рівномірно товпилося в нашій свідомості. При душевних хоробах таких, як манія і острий шал, ми бачимо, як надмір вражень робить неможливим усяке органічне думання. Ся велика ресорпційна сила нижньої свідомості має, зрештою, не тільки сю негативну користь; вона має також величезне позитивне значення, бо робить сю нижню свідомість величезним, невичерпаним магазином думок і почувань, багатим шпихліром, котрого засіки при корисних обставинах можуть відчинитися і видати з себе скарби, про які їх щасливий властитель не раз і сам не знав нічогісінько. Майже кождий чоловік має в собі величезне багатство ідей і почувань, хоча мало хто може і вміє користуватися ними. Бо все, що чоловік у своєму житті думав і читав, що ворушилось у його душі і розбуджувало його чуття,

все те не пропадає, а робиться тривким, хоч звичайно скритим набутком його душі.

Та є люди, котрі мають здібність видобувати ті глибоко заховані скарби своєї душі і давати їм вираз у зрозумілих для кождого словах. Отсі щасливо обдаровані психологічні Крези і копачі захованих скарбів — се й є наші поети. Властиво, віднаходять і видобувають вони ті скарби не зов-всім активно, не зусиллям свобідної, автономної волі. Бо коли маємо дати віру признанням поодиноких поетів, то їх роль частенько буває чисто пасивна. Вельми цікаве є Грільпарцерове оповідання про те, як постала його знаменита трагедія "Прабабка" ("Die Ahnfrau") , написана, як звісно, у протягу 16 днів. "Коли я одного разу лежав у ліжку, перепуталися в моїй голові випадково дві давніше прочитані історії і обі разом утворили основу драматичної події. Та наразі я не взявся до роботи, і треба було аж кількаразових упімнень мого друга Шрейфогля, щоби підбадьорити мою амбіцію і спонукати мене до роботи. При одній припадковій стрічі він заохочував мене так гаряче, що я під час дальшого походу почав обдумувати першу сцену, та, невважаючи на всяке зусилля, здужав скомпонувати не більше як 8 — 10 перших рядків. Вернувши додому, я записав їх на карточці паперу і покинув на столі. Та ось уночі почалося в моїй душі якесь дивне розворушення. Мене вхопила гарячка, безсонний, я перевертався з боку на бік, і при всьому тому не було в мене ані думки про розпочату "Прабабку". На другий день встав я, почуваючи, що на мене надходить якась тяжка хороба. І ось припадкове мій зір упав на той листок паперу, де я вчора записав початкові вірші і про котрих відтоді зовсім забув;

Сідаю при столі і пишу далі, щораз далі; думки і вірші пливуть самі з себе; швидше я не міг би був переписувати з готового".

Ми можемо тут докладно прослідити психічний процес в поетовій душі. В нижній свідомості Грільпарцеровій нагромаджено було багато страховинних оповідань про лицарів і духів, що їх чував і бачив на сцені ще замолоду, а то й сам з братами та сестрами дитинячим звичаєм відігравав дома. В тій нижній свідомості були ще також не менше

страховинні дитячі спомини про т. зв. "лямус" — величезний пустий будинок обік його батьківського дому, його дитячою уявою заселений страшними розбійниками, циганами і духами. Додаймо до сього ще й те, що план "Прабабки" був уже уложений в його голові, та з часом потонув також в сутінку його нижньої свідомості, то побачимо, що в ній були вже згромаджені всі розрізнені елементи трагедії. Треба ще було тільки одного товчка збоку, щоб усе те піднести до світлої свідомості. А тим товчком було описане тут душевне зворушення. Ще попереднього дня поетова верхня свідомість надармо мучилася над виконанням драми і ледво-не-ледво сплодила перших 8 — 10 рядків. Аж по тій психологічній бурі почала нижня свідомість продукувати автоматично; і тепер поплили думки і гірші самі могучими хвилями, а верхня свідомість, так сказати, не мала що більше робити, як сидіти і переписувати — коли вільно про такі абстрактні настрої виражатися такими антропоморфними образами (Dr. I. S a d g e r, Seelentiefen, в ч. 135 віденського тижневика "Die Zeit").

Подібних фактів можна би назбирати багато, особливо в новочасній історії літератури. От і про померлого недавно Альфонса Доде відомо, що він цілими місяцями не міг написати ані одного рядка, в таких часах блукав по Парижу і по околиці, підслухав і записував уривки розмов, шкіцував види, нотував настрої і враження, а ще більше дивився і думав. Та зате коли найшов на нього творчий настрій, він працював до 18 годин денно, день і ніч не виходив зі свого кабінету, руйнував своє здоров'я, поки новий твір цілком не вилився з його душі.

Пізнання сеї важної ролі не свідомо, а властиво "нижній свідомості" в поетичній творчості є вельми важне не тільки для психолога, але також для літературного критика. Психолог на підставі сього факту мусить поетичну вдачу признати окремим, психічним типом. Нам байдуже, чи він разом з Ломброзо назве сей тип хоробливим, чи по давній термінології — геніальним; для науки важне пізнання його основної прикмети: еруптивності його нижньої свідомості, т. є. її здібності час від часу піднімати цілі комплекси давно погребаних вражень і споминів, покомбінованих, не раз також несвідомо, одні з одними на денне світло верхньої свідомості. А літературний критик власне в тій перевазі

несвідомого при творчім процесі має певний критерійдо оцінки, за якими творами стоїть правдивий поетичний талант, правдиве "вітхнення", а де є холодне, розумове, свідоме складання, гола техніка, дилетантизм. Відсуваючи набік твори дилетантів, котрі, зрештою, не раз можуть бути і гарні і цінні чи то для психолога, чи для соціолога, чи для політика, критик тільки на творах правдивих, вроджених поетів буде студіювати секрети їх творчості; бо тільки тут ся творчість являється елементарною силою головно з огляду на форму, а почасти також з огляду на зміст і композицію. Певна річ, зміст і композиція поетичного твору, його, так сказати, скелет в значній мірі мусять бути ділом розуму, обдумані, розважені і розмірені, і де сього нема, там і най-геніальніше виконання деталів не окупить браку цілості. Повна гармонія сеї еруптивної сили вітхнення з холодною силою розумового обміркування показується у найбільших велетнів людського слова, таких, як Гомер, Софокл* , Данте, Шекспір, Гете і небагато інших.

2. ЗАКОНИ АСОЦІАЦІЇ ІДЕЙ І ПОЕТИЧНА ТВОРЧІСТЬ

Духова діяльність людська полягає головно на двох прикметах психічного устрою: на можливості репродукції вражень, які колись безпосередньо торкали наші змисли і тепер являються тільки психічними копіями, ідеями, і на другій прикметі того устрою, що одна така репродукована ідея викликає за собою іншу, цілі ряди інших ідей, ті знов, коли на них буде звернена особлива увага, викликають дальші ряди ідей, і так без кінця. Чим ясніше і докладніше репродукуються ідеї в людській душі, тим ясніше мислення; чим більші і різнородні ряди ідей повстають за даним імпульсом, тим багатше духове життя. Ясність і прецизія репродукованих ідей — се перша основа наукової здібності; багатство і різнородність їх — головна прикмета поетичної фантазії.

Нема сумніву, що спосіб, як в'яжуться одні з одними ідеї, репродуковані в певнім поетичнім творі, надає тому творові головну часть його колориту. От тим-то досвід над асоціацією ідей у поета може нам докинути дуже важний причинок до його характеристики.

Чи можна говорити про якусь спеціальну поетичну асоціацію ідей? Признатися, я досі не стрічав у жадній естетиці спеціального досліду про сю тему, навіть не тямлю, чи котрий естетик сформулював те питання. А тим часом мені здається, що се питання вельми важне і вдячне, а в його розв'язці лежить ключ до зрозуміння маси індивідуальних прикмет різних поетів, різних шкіл і стилів поетичних, про котрі досі наговорено так багато шумних та неясних фраз.

Поперед усього до речі буде пригадати ті загальні закони асоціації ідей, які вислідила сучасна психологія, а потім розглянемо, чи і наскільки поети держаться тих законів, чи, може, вибігають поза їх межі. Вундт (Physiolo-gische Psychologie, I, Ausgtabel, 788, і діалії) бачить тільки два такі закони , а то 1) закон подібності (в найширшім значенні сього слова) і 2) закон привички. Всяка ідея, що повстає в нашій душі, може викликати за собою іншу ідею і то або подібну чим-небудь до неї, або таку, яку ми привикли зв'язувати з нею чи то задля місцевої суміжності, чи задля часової близькості або періодичності. І так ми говоримо про "верби головаті" для того, що обрубуваний періодично верх верби нагадує голову, поросту розчіхра-ним волоссям; говоримо про криваве полум'я, про річку, що в'ється гадюкою, і т. і. І так ідея блискавки мимовільно викликає в нашій душі ідею грому, ідея фіалки — ідею про фіалковий запах, ідея книжки — згадку про школу, бібліотеку або читальню і т. і. Вундт не приймає закону контрасту, а асоціювання суперечних, контрастових ідей виводить або з привички, або з утоми нашої уяви, що, знесилившися сполучуванням подібних ідей, вкінці улягає противному напрямові і зразу перескакує на інший ряд ідей, що й становить контраст з попереднім.

Се ограничения показалося пізнішим психологам занадто тісним, і Штейнталь сформулював ось які три закони асоціювання ідей:

"1. Душа повертає легше з непривичного стану до звичайного, ніж противно.

2. Душа йде легше за ходом дійсного руху, ніж супроти сього ходу, тобто легше від початку до кінця, ніж від кінця до початку (напр., від цегли і каміння до будинку легше, ніж від будинку до цеглини). Дійшовши до цілі, душа заспокоюється і лишається в тім спокої; ідея знаряду попихає її репродукувати той рух, якому має служити той знаряд.

3. Самостійний предмет трудніше репродукує несамостійний, цілість трудніше репродукує частину, ніж противно".

Отсі Штейнталеві закони прийняв також Вундт і його школа (гл[яди]: M.Trautschold. Experimentelle Untersuchungen liber 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 мимоволі з сим образом в'яжуться й дальші образи: крик, метушня людей, голос дзвонів, гашення вогню і т. і. Се є звичайна асоціація, і наша думка мимоволі завсігди вертає до неї. Аби уявити собі, що люди серед пожару танцюють, бенкетують та співають, на се треба незвичайного напруження нашої уяви, треба праці або поетичної сугестії. Тож коли Шевченко в своїх "Гайдамаках" два рази малює нам бенкети серед пожарів, у Лисянці й Умані, коли співає, як-то:

...серед базару

В крові гайдамаки ставили столи.

Дещо запопали, страви нанесли

І сіли вечерять, —

то мусимо сказати, що він іде проти того Штейнталевого закону, тягне нашу уяву від звичайного ряду асоціацій до незвичайного.

Подібних прикладів маємо у Шевченка і загалом у поезії багато. І так ідея неділі викликає в нашій душі образи спокою, тиші, молитви, святочно прибраних людей; у Шевченка не те:

У неділю не гуляла —

На шовк заробляла

Та хустину вишивала...

До таких силоміць зчеплених асоціацій у Шевченка треба залічити чимало його улюблених зворотів, як ось: "недоля жартує", "пекло сміється", "ніч стрепенулась", "лихо сміється", "закрий, серце, очі", "лихо танцювало", "журба в шинку мед-горілку поставцем кружала", "шляхта кров'ю упилася" і т. д. Се, очевидно, не припадкове явище, поет навмисне завдає трудності нашій уяві, щоби розбурхати її, викликати в душі те саме занепокоєння, напруження, ту саму непевність та тривогу, яка змальована в його віршах. Пориваючи нашу уяву від звичайних до незвичайних асоціацій, він осягає один з наймогутніших способів поетичного малювання — контраст. Що чинить маляр, кладучи на малюнку близько одну коло другої дві плями різних кольорів, що стоять далеко один від одного в шкалі барв, те саме осягає поет, шарпаючи в відповіднім місці нашу уяву від звичайного асоціаційного ряду до незвичайного або просто супротилежного. Се діється особливо в тих творах, де темою є мішані чуття, драматичні ситуації, сильні людські афекти та пристрасті. Зовсім інакше в малюнках ідилічних, спокійних, нескомплікованих ситуацій, однорідних — усе одно, веселих чи сумних настроїв. Тут поет несвідомо держиться Штейнталевого правила, тобто добирає таких асоціацій, які б заспокоювали, заколисували уяву, а радше — дає вираз тільки тим асоціаціям, що самі, без ніякого напруження напливають в його власній успокоєній уяві. Чудовий взірець такого малюнка дав нам Шевченко в своїм вірші "Вечір на Україні" . Вся та вірша — немов моментальна фотографія настрою поетової душі, викликаного образом тихого весняного українського вечора.

Садок вишневий коло хати,

Хрущі над вишнями гудуть,

Плугатарі з плугами йдуть,

Співають ідучи дівчата,

А матері вечерять ждуть.

Як бачимо, поет без ніякої особливої прикраси, простими, майже прозаїчними словами малює образ за образом, та, придивившися ближче, бачимо також, що ті слова передають власне найлегші асоціації ідей, так що наша уява пливе від одного образу до другого легко, мовби той птах, що граціозними закрутами без маху крил пливе в повітрі все нижче і нижче. В тій легкості і натуральності асоціювання ідей лежить увесь секрет поетичної принади сеї вірші.

Друге Штейнталеве правило дуже широке. В ньому міститься той звісний факт, що нам зовсім легко проговорити "Отченаш" від початку до кінця, але дуже трудно від кінця до початку. На сьому правилі полягають усякі мнемотехнічні штуки, напр., подавання граматичних виїмків, уложених в вірші (panis, piscis, crinis, finis і т. д.). Та на ньому полягає й те, що називаємо поетичною градацією. Поет веде нас натуральним шляхом асоціації ідеї від часті до цілості, сю цілість показує знов як часть більшої цілості і так піднімає нас, неначе по ступнях, щораз вище, щоб показати нашій уяві широкий кругозір. Отеє й є секрет сильного впливу, який роблять на нас початкові вірші Шевченкового "Заповіту":

Як умру, то поховайте

Мене на могилі,

Серед степу широкого,

На Вкраїні милій.

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

Прикладів такої градації дуже багато у Шевченка і у всіх поетів, і я не буду їх тут нагромаджувати. Зате я вкажу приклади іншої градації, доконаної на підставі сього самого правила, тільки в зовсім противнім порядку. Часто, щоб осягнути надзвичайний ефект, збудити напруження нашої уваги, поет поступає противно, веде нас від цілості до часті, відси до ще меншої часті і так далі, аж до якоїсь дрібної точки, в котрій, власне, чи природно, чи тільки переносно лежить уся вага його твору. Є се так названий з французької пуант (pointe), так сказати, вістря, яким кінчиться твір. Вживання і надуживання сього ефекту характеризує звичайно поезію в добі переситу і перерафінування, та було б несправедливо заборонювати поетам взагалі сього риторичного способу. Ми стрічаємо його в народних піснях, хоч рідко стрічаємо і в нашого Шевченка, котрому, певно, ніхто не закине нагінки за пустими риторичними ефектами. Наведу тут тільки один приклад сього роду з Шевченкової поезії, в вірші "Хустина" (Кобзарь, I, 179 — 180):

Іде військо, іде й друге,

А за третім стиха —

Везуть труну мальовану,

Китайкою криту.

А за нею з старшиною

Іде в чорній свиті

Сам полковник компанійський,

Характерник з Січі.

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 сього опису напрочуд майстерна. Зразу широчезний горизонт — аж три війська; за третім жалібний похід; труна, полковник, осаули; наша увага звужується, та разом з тим загострюється, ми добачаємо чимраз менші деталі, яких не бачили вперед, обіймаючи оком велику масу. Осаули несуть збрую, ми бачимо на панцирі сліди рубання, на всій збруї засохлу кров; серед того походу йде кінь без їздця, ми бачимо на ньому порожнє сідло, а на тім сідлі хустину, дрібнесеньку річ, та рівночасно таку, в котру поет чарами свого слова вложив усю трагіку сього козака, що лежить у домовині, і ще одної живої людини — дівчини, що вишивала сю хустину, що надіялася бачити в ній символ свого щастя, символ шлюбу з любимим козаком, а тепер бачить символ слави козацької — смерті в обороні рідного краю.

Тим самим правилом вияснюється й та легкість, з якою наша уява від частин іде до цілості. Ось, напр., у чудових віршах Шевченка:

Готово! Парус розпустили,

Посунули по синій хвилі

Поміж кугою в Сирдар'ю

Байдару і баркас чималий.

Можна сказати, що поет зовсім не свідомо, тільки завдяки своєму поетичному чуттю зумів змалювати тут момент, коли корабель рушає з місця, даючи нам отсю зовсім натуральну градацію образів: команда на кораблі (готово!), розпущений парус, сині хвилі, вкінці байдара і причеплений до неї баркас.

Третє Штейнталеве правило є, властиво, тільки інший вислів другого. Згадавши клепку, ми в уяві знехотя доходимо до образу бочки, та, згадавши бочку, нам не так легко згадати одну її складову частину. Та поет дуже часто і тут вибирає власне труднішу дорогу, щоби добратися до нашого серця. Він перед нашими очима розбирає цілість на її часті, як се бачимо, напр., у Шевченковій "Чумі":

Весна. Садочки зацвіли,

Неначе полотном укриті,

Росою божою умиті,

Біліють. Весело землі:

Цвіте, красується цвітами,

Садами темними, лугами...

Сей спосіб представлення можна би назвати аналітичним, і він здибається в поезії досить рідко.

Зводячи докупи те, що ми сказали про асоціацію ідей і її закони, можемо сказати, що поети — розуміється, несвідомо — користуються тими законами на оба боки: вони з однаковим уподобанням раз ведуть нашу уяву туди, де відбувається найлегша асоціація, в інший раз туди, де вона трудніша. Обі дороги однаково добрі, хоча для різних цілей.

8. ПОЕТИЧНА ФАНТАЗІЯ

В 1884 р. Леметр, розробляючи повість Золя "L'Oeuvre", висказав знехотя дуже цікаву думку: повісті сього майстра "натуралізму" роблять на нього враження кошмару, сонного привиду. Леметр думав, мабуть,

що таким осудом на смерть розбив золівський натуралізм, а тим часом він знехотя дав свідоцтво одній правді, що Золя попри всі свої натуралістичні доктрини і дивацтва є таки поет, великий поет, і хоча доктрина зробила його, як каже Леметр, "невольником одної епохи, одної сім'ї, одної породи людей і одної писательської методи", то проте він, виповнюючи свій план, творить так, що його твір набирає життя і пластики, пориває і зв'язує душу читачеву, опановує її подібно до сонної змори, кошмару.

Порівняння поетичної фантазії з сонними привидами, а в дальшій лінії — з галюцинаціями , тобто з привидами на яві, не є пуста забавка. Се явище одної категорії; творячи свої постаті, поет в значній мірі чинить те саме, що природа, викликаючи в людській нервовій системі сонні візії та галюцинації. Значить, кождий чоловік у сні або в гарячці є до певної міри поет; студіюючи психологію сонних візій та галюцинацій, ми будемо мати важні причинки до пізнання поетичної фантазії і поетичної творчості.

Я не думаю тут вдаватися в широкі розвідки, а відішлю цікавих до багатої літератури про сни. На сни звернена була пильна увага вже у старих єгиптян, греків та римлян. Їм надавано віще значення, божеське наслання, так само як і поезії. Снами займалися у греків філософи (A p і c т o-т e л ь. De divinatione) і лікарі Гіппократ , Гален). Для вжитку одних і других зладив Артемідор цілу книгу, де заведено і усистематизовано масу снів (Онейрокрітікон). Новіша психологія займається ними також дуже пильно, почасти з лікарського погляду, при діагнозі хороб (гл[яди]: M a c a r i s. Du sommeil, des reves et du somnambu-lisme dans l'etat de maladie. Lyon, 1857), а поперед усього — з психологічного, щоби на них слідити істоту і вдачу духових функцій (гл[яди]: M a u r y. Le sommeil et les reves. Paris, 1878; V o l k e l t. Die Traumphantasie; R. V i s c h e r. Studien iiber den Traum (Beilage zur Allgemeine Zeitung 1876); Schemer. Das Leben des Traumes, відповідні уступи в Вундтовій "Physiologische Psychologie" і Carl du Prel, "Psychologie der Lyrik"). Для нас важно тут тільки вказати, в чім сходиться сонна фантазія з поетичною, і для сеї цілі ми користуємося книжечкою Дю Преля .

Поперед усього: як повстають сонні привиди? Щоби се вияснити, вийдім від звичайних вражень. Як повстають звичайні враження? Так, що зі зверхнього світу доходять до наших замислів певні механічні чи хімічні імпульси (тверді тіла, плини, запахи, тремтіння етеру або електричні рухи) і уділяються нашим нервам. Нерви проводять їх до певних мозкових центрів і в комірках нашої мозкової субстанції повстає образ того центру, з якого вийшов даний імпульс. Та вроджена сила нашого мозку така, що сей образ не уявляється нашій свідомості там, де він справді є, т. є. в комірках нашого мозку, а неначе в проекції у зверненім світі, там, відки вийшов імпульс або відки нам здається, що він вийшов. Се є джерело і спосіб нашої смислової перцепції (відбирання вражень зверхнього світу) та заразом джерело наших змислових ілюзій. Перша часть сього процесу, т. є. натиск імпульсів на наш організм і доношення їх до мозку, відбувається без нашого співуділу, зате друга часть — проектування вражень назверх, їх уміщування в зверхньому світі — відбувається не без праці нашого розуму, є здобутком довгого досвіду поколінь і кождого осібника, хоч, звичайно, відбувається зовсім несвідомо.

В сні відбувається зовсім аналогічний процес, тільки з одною важною зміною. Ті нерви, що приймають враження зі зверхнього світу (периферичні), засипляють, не приймають вражень, а властиво не доносять їх до мозкових центрів хіба в виїмкових разах, коли ті враження будуть надто сильні. Зате внутрішнє, вегетабільне життя організму в сні так само сильне або й ще сильніше, як на яві, і воно викликає тисячні рухи, тони, натиски і зміни внутрі нашого організму, на які ми на яві звичайно не звертаємо уваги та котрі тепер, при часовій паралізі нашої уваги і нефункціонуванні периферичних нервів, без перешкоди доходять до мозкових центрів. І тут діється чудо. До мозкових центрів доходять, так сказати, телеграфічні звістки про якісь рухи, тони, блискавки і т. і., і ті центри на власну руку, не контрольовані периферичними нервами, але на підставі привички, витвореної тими нервами, уміщують усі ті телеграфовані звістки в зверхнім світі, а що він моментально задля нефункціонування периферичних нервів не існує для нашого організму, то мозкові центри самі з власного запасу творять

собі той зверхній світ, т. є. викликають нагромаджені в них образи зверхнього світу, відповідні до тих свіжих вражень, які доходять до них. Так, напр., молекул крові натисне на слуховий нерв у голові, — і що ж діється? До слухового центру в мозку доходить від слухового нерва, так сказати, сліпий алярм. Центр перцепує се як гук, і в тій хвилі з-поміж образів, нагромаджених у тім центрі, встає один, чим-небудь схожий з тим гуком, напр., образ гуку пожарного дзвона. Сей образ на підставі закону про асоціацію образів викликає відповідні образи зору, запаху, дотику — і наша сонна фантазія в одній сотній части секунди сотворила в нашій уяві повний, пластичний, живий образ пожару — в тій хвилі сонний чоловік зривається, опанований страхом, і кричить "крізь сон": "Рятуйте! Горить!"

Вже з сього короткого представлення видно, як багато подібного е між творчістю сонної і творчістю поетичної фантазії. Поперед усього в обох разах процес відбувається несвідомо, "мозок функціонує як чистий продукт природи, а не як джерело суб'єктивної, рефлективної свідомості" (D u P r e l. Op. cit., 19). В обох разах наша душа дізнає ілюзії, що витворений несвідомою діяльністю мозку світ образів є щось реальне, зверхнє, лежить поза нашим "я". В обох разах результат дуже подібний — наглядні, пластичні образи. Як знаємо, сонні привиди відзначаються такою незрівняною пластикою, таким ярким колоритом, яких в дійсності звичайно не зазнаємо або зазнаємо в незвичайно подразненім стані, в гарячці, в галюцинаціях.

Сон є, як се видно з попереднього, "пробою нашого мозку вияснити якесь донесене йому враження". От тим-то більша часть наших слів має, так сказати, аналітичний характер: у мене в нозі є терн, у сні почуваю біль, — і мені сниться, що мене кусає гадюка або пес. Із подушки вилізло перо і скобоче мені по шиї — мені сниться, що хтось стиха підійшов до мене і пальцями скобоче мене по шиї. Те, щ о н а д і л і є о д и н м о м е н т а б о я к и й с ь с т а н, с о н н а ф а н т а з і я у я в л я є я к р у х, я к ц і л и й д р а м а т и ч н и й п р о ц е с. Але те самісіньке чинить і поет. Стан чуми в селі поетична фантазія малює цілим рядом страшенно пластичних образів:

Чума з лопатою ходила,

Та гробовища рила-рила,

Та трупом-трупом начиняла

І "со святими" не співала.

Чи городом, чи то селом

Мете собі, як помелом.

Подивляти тут треба не тільки пластику поодиноких образів, але їх велике багатство і різнородність: чума являється і як грабар з лопатою, і як дяк, що йде за похороном не співаючи, і як хазяйка, що змітає помелом зерно — зовсім так, як у сні одне і те саме враження, коли воно тривке і інтенсивне, викликає за чергою різні образи, що нечутно переливаються один у один. Я в сні дістаю биття серця, і в тій секунді сонна фантазія докомпоновує мені його причини: мене гонить медвідь, я тікаю, наскакую на глибокий яр і стрімголов паду в безодню.

Сонна фантазія є не тільки репродуктивна, але й творча: вона потрафить уявити нам такі образи, такі сцени і ситуації, яких ми в житті ніколи не бачили і не зазнавали. Вона потрафить скомбінувати все те з величезного запасу наших звичайних вражень і ідей, послугуючися збільшеною в сні легкістю в асоціюванні ідей. Для сонної фантазії стоять отвором усі таємні скритки та схованки нашої нижньої свідомості, всі скарби наших давніх, забутих і затертих вражень від найдавніших літ, усе те, що наша свідомість на яві хіба з трудом може вигребти в пам'яті або може й зовсім не вигребти. І над усім тим скарбом сонна фантазія панує безгранично, всевладне. Легкість асоціювання тих образів у сні — величезна, власне задля браку контролю з боку свідомості і рефлексії. В тім пануванні над сферою нашої нижньої свідомості і в тійлегкості комбінування лежить увесь секрет сили і багатства нашої сонної

фантазії, та тут же лежить також увесь секрет сили і багатства поетичної фантазії. Ми вже вказували в попереднім розділі, як часто поет іде буцімто проти правил звичайної асоціації ідей, з якою легкістю він зводить докупи, комбінує такі образи, які в звичайній уяві тільки з трудом можна звести докупи, і як при помочі таких далеких асоціацій поет викликає в нашій душі власне такі враження, які бажав викликати, змушує нас до певної міри переживати те, що зачарувала перед нами його фантазія в словах.

Крім тих снів, котрих основою є безпосереднє, внутрішнє чи зверхнє подразнення нервів і котрі я назвав би аналітичними, є ще інша категорія снів. Звісно, що наше духове життя в границях свідомості складається з двох категорій явищ: 1) враження — образи і їх комбінації — думання і 2) афекти — чуття — пристрасті. Отже ж, коли аналітичні сни відповідають більш-менш перші й категорії, а властиво її двом нижчим ступеням, то другій категорії відповідають сни, котрі можна б назвати символічни-м й. Те, що на яві ми називаємо абстракційними словами, бачимо не раз у сні в якімсь однім конкретнім образі, взятім інколи зо сфери дуже далекої від даного предмета. І так закоханому дуже часто сняться барвисті, пахучі квіти; чоловікові в веселім, погіднім настрої духу сниться, що він купається в чистій воді; в молодості, коли фізичні і духові сили доходять доповні розвою, нам часто сниться, що літаємо в повітрі або перескакуємо широкі рови чи навіть доми; чоловікові, що боїться напасті ворогів або дізнав такої напасті, сниться, що його кусають пси; чоловікові, що дізнався про якусь страшну, несподівану подію, сниться, що паде в пропасть, і т. і. Ся символіка сонних привидів здавен-давна звертала на себе увагу людей і була головною основою ворожби з снів (онейромантії) і приписування снам віщого, пророцького значення. Цікаво, що т а сама здатність до символізування є також одною з головних характерних прикмет поетичної фантазії.

Поетична так само, як і сонна фантазія не любить абстрактів і загальників і залюбки транспонує їх на мову конкретних образів.

Шекспір називає смерть "старим дзвонарем" або "лисим паламарем"; Ленау символізує ми-нувшість ось у яких картинах:

Friedhof der entschlafnen Tage;

Schweigende Vergangenheit.

Du begrabst des Herzens Klage,

Ach, und seine Seligkeit!

Особливо багатою символікою визначається поезія Шевченкова. У нього жаль висловлюється картиною: "Серце плаче та болить", смерть являється в образі косаря, що то

Понад полем іде,

Не покоси кладе,

Не покоси кладе — гори,

Стогне земля, стогне море,

Стогне та гуде.

Його думи — то "сизі голуб'ята", що прилітають "із-за Дніпра... у степ погуляти", проблиск радості по довгих днях смутку він малює ось як:

І стане ясно перед ним

Надія ангелом святим,

І зоря, молодість його

Витає весело над ним.

(II, 14).

Моральний упадок чоловіка він малює такими словами:

Ви ж украли,

В багно погане заховали

Алмаз мій чистий, дорогий,

Мою, колись святую душу.

Мовчанку своїх знайомих в часі його заслання характеризує вельми пластично:

А їм неначе рот зашито,

Ніхто й не гавкне, не лайне,

Неначе й не було мене.

(II, 15).

Таких символічних образів багато майже в кожнім творі нашого Кобзаря; їх багатство, натуральність і пластика — се найліпше свідоцтво його великого поетичного таланту. Читаючи їх, ми бачимо наглядно, що він не підшукував їх, не мучився, компонуючи їх, що вони самі плнлк йому під перо, бо його поетична фантазія так само, як сонна фантазія кождого чолові-ка, була самовладною панею величезного скарбу вражень і ідей, нагромадженого в долішній свідомості поетовій, що вона

так просто і без труду промовляла конкретними образами, як звичайний чоловік — абстрактами та логічними висновками.

III. ЕСТЕТИЧНІ ОСНОВИ

Приступаючи до продовження перерваної торік розмови про різні елементи поетичної творчості, я хотів би присвятити отсей розділ її естетичним основам. Естетика, від грецького слова чуття, значить, властиво, науку про чуття в найширшім значенні сього слова (Empfindungslehre), отже, про роль наших змислів у приніманні вражень зверхнього світу і в репродукуванні образів того світу назверх. Правда, все іе тепер є доменою властивої психології, а для естетики лишилася тільки та спеціальна частина, що відноситься до краси чи то в природі, чи то в штуці. Отже ж, і ми, не вдаючися в спеціальні психологічні деталі, обмежимося на виказання ролі поодиноких змислів і прийнятих ними образів у поезії, а також на тім, якими способами поезія, в аналогії або в суперечності до інших штук, передає своїм слухачам і читачам ті змислові образи, щоб викликаги в їх душах саме таке враження, яке в даній хвилі хоче викликати поет.

1. РОЛЬ ЗМИСЛІВ У ПОЕТИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ

Все, що ми знаємо, є продуктом наших змислів — тобто доходить із зверхнього світу до наших мозкових центрів за посередництвом змислів. Ми знаємо зверхній світ не такий, як він є на ділі, а тільки такий, яким нам показують його наші змисли; поза ними ми не маємо ніякого способу пізнання, і всі поступи наук і самого пізнавання полягають на тім, що ми вчимося контролювати матеріали, передані нам одним змислом, матеріалами, які передають інші змисли, а надто в науковій і поетичній літературі маємо зложений безмірний запас таких же змислових досвідів, їх комбінацій і абстракцій, а також великий запас чуттєвих зворушень найрізніших людей і многих поколінь.

Але наш організм не є самим тільки рецептивим апаратом: обік змислів, що приносять нам враження зверхнього світу, у нас є органи власної внутрішньої діяльності, не зовсім залежні від змислових імпульсів, хоча нерозривно зв'язані з самою природою нашого організму. Всі об'яви функції тих внутрішніх органів називаємо збірною назвою "душа". Розрізняємо кілька головних об'явів душевного життя; п а м ' я т ь, тобто можливість перераховування і репродукування давніх вражень або взагалі давніх імпульсів та змін у нашім організмі, далі — с в і д о м і с т ь, тобто можність відчувати враження, імпульси і зміни як щось окреме від нашого внутрішнього "я", ч у т т я, тобто можність реагування на зверхні або внутрішні імпульси, ф а н т а з і ю, тобто можність комбінування і перетворювання образів, достарчуваних пам'яттю, і, вкінці, в о л ю, тобто можність звершення наших фізичних чи духовних сил в якімсь однім напрямі.

Коли вдумаємося в кожду з тих функцій душі, то переконаємося, що всі вони оперують матеріалом, якого їм достарчують наші змисли. А що поезія являється також результатом тих самих душевних функцій, то не диво, що і в ній змнсловий матеріал мусить бути основою. Се все речі елементарні. Далеко глибше в поетичну робітню провадить нас друге питання: в якій мірі поодинокі змисли проявляють себе в поетичній творчості? В якій мірі поети користають із вражень, достарчених поодинокими змислами?

Не всі змисли однаково важні для розвою нашої душі, і вже елементарна психологія розрізнює вищі і нижчі змисли, тобто такі, що мають свої спеціальні і високорозвинені органи (зір, слух, смак, запах), і такі, що не мають таких органів (дотик зверхній і внутрішній). З психологічного погляду, крім зору і слуху, найважніший власне дотик, бо він позволяє нам пізнавати такі важні прикмети зверхнього світу, як об'єм, консистенцію (твердість, гладкість і т. ін.) і віддалення тіл, тимчасом коли зір дає нам поняття простору, світла, барв, а слух — поняття тонів і часу (наступства явищ одних за одними). Смак і запах, хоч безмірно важні для фізіології нашого тіла, для психології мають далеко меншу вагу. Відповідно до сього і наша мова найбагатша на

означення вражень зору, менше багата, але все-таки досить багата на означення вражень слуху і дотику, а найбідніша на означення вражень смаку і запаху. Ся мова дає нам тисячі способів на означення далечини, світла в його нюансах, цілої шкали кольорів, цілої шкали тонів, шумів і шелестів, цілої безлічі тіл, але вона досить убога на означення різних смаків, а ще бідніша на означення запахів.

Відповідно до того знаходимо і в поезії різних часів і народів зглядно найменше зображення вражень смакових і запахових, значно більше вражень дотику і слуху, а найбільше вражень зору. Ми подамо тут, так як і в попередніх нарисах, деякі приклади, черпаючи головно з нашої рідної поезії.

На означеннях різних запахових вражень має мова дуже мало слів. "Пахне" — на приємні враження, "смердить" — на неприємні, а коли прийдеться специфікувати, то додаємо або спеціально предмет, про котрий мова, або певні типові запахи, що більше-менше можуть, бодай у чуткіших осібників, репродукувати бодай згадку віднесеного враження. Взагалі треба завважити, що чим примітивніше життя чоловіка, чим примітивніша поезія, тим меншу роль грає запах, тим бідніша мова на його означення, тим менше згадують про нього поети. Можемо се побачити у Гомера, де запахові враження зазначаються рідко, та й то звичайно тільки прикметниками, тобто частями мови, найменше здібними до репродукції враження у слухача. Орієнтальні народи, старі єгиптяни, євреї, вавілоняни, здавна були далеко більше вразливі на запахи, і вони здавна грають більшу роль в їх поезії, ніж у європейців. У староєгипетській повісті про двох братів запах волосся молодої жінки, котрого жмуток ухопив Ніл і заніс до царської пральні, передається одежі фараоновій і розбуджує у фараона непобориме бажання — знайти властительку сього пахучого волосся.

Дуже інтересною являється з того погляду старогебрейська "Пісня пісень", де стрічаємо ось такі порівняння: "Твоє ім'я є мов пахощі кадила".

Коли король сидить при столі —

Мій олійок розливає пахощі;

Мій любий є обік мене,

Мов скляночка, повна мірри.

Тут стрічаємо "пахучий виноград"; милий порівнюється до клубиків диму в формі пальми, надиханих запахом мірри і кадила; його любов — се запах пахощів понад усі аромати; у дівчини запах одежі є мов запах дивану; сама вона — се садок, засаджений оливками, шафраном, рожами, цинамоном, міррою і алоесом і всякими деревами, що дають кадило з найкращим запахом.

Повій, вітре, від полудня,

Вій по мойому садочку,

Щоб він дихав пахощами! —

кличе молодий коханець.

Тільки у деяких новочасних поетів ми стрічаємо подібно або ще більше розвинений змисл запаху і його літературне визискання. Особливо багате жниво можна зібрати на французькій поетичній ниві. Як приклад досить буде назвати ті правдиві оргії чи симфонії різнородних запахів, які стрічаємо в повістях Золя, прим., запахи різних родів сиру в "Le ventre de Paris", запахи різних цвітів, у котрих душиться Альбіна, в "La faute de l'abbe Mouret".

В нашій поезії не стрічаємо такої гіпертрофії запахового чмислу. В народних піснях запах грає дуже малу роль, а такі звороти, як "коло

мене, молодого, мандрівочка пахне", занадто ще слабі, щоб викликати у слухачів хоч бліду ремінісценцію конкретного враження. У Шевченка не стрічаємо образів, узятих з сього змислу, коли не числити переспіву псалмів Давидових; щонайбільше зазначено у нього неприємні запахові враження, як "маслак смердячий".

Враження смаку далеко частіше попадаються в нашій поезії вже хоч би для того, що абстракції тих вражень у нашій і у многих інших мовах служать для вислову приємного і неприємного чуття взагалі. "Солодкий", "гіркий", "квасний", "солоний", "терпкий" мають різнородні значення. В народних піснях і поговірках раз у раз знаходимо такі епітети, як "любку мій солодкий", "гірка година", "на дворі кваситься", "солоно продав", "гірко заробиш, солодко з'їси". Те саме бачимо і в інших мовах, і досить буде нагадати латинське "Dulce et decorum pro patria mori" , susser lip (солодке тіло) у старонімецьких міннезінгерів, Міцкевичеве "z ust stodycze wysysac" ("(Czaty") і т. і. В нашій коломийці дівчина співає:

Ой солодка капустищ, а гірке качання;

Ой солодке закохання, гірке розлучання.

Епітетами, взятими з обсягу смаку, характеризує свою любов парубок:

Ой дівчино, дівчинонько, така-с ми миленька,

Як уліті на нивоньці вода студененька,

Як уліті при роботі води сі на пити,

Так з тобою постояти та й поговорити.

Дівчина характеризує таким самим способом життя з нелюбом:

Ой волю я, моя мати, гіркий полин їсти,

Аніж маю із нелюбом обідати сісти.

У Шевченка із сього обсягу стрічаємо мало образів; найбільше пам'ятний і пластичний є, мабуть, у "Гамалії", де козацький напад на Скутару порівняно до гуртової вечері:

Не злодії з Гамаліем

Їдять мовчки сало

Без шашлика!

Контраст між свобідн им і невільним життям малює Шевченко також пластично і оригінальне образами, взятими з обсягу смаку:

А їлась би смачненька каша!

Та каша, бачите, не наша,

А наш несолений куліш,

Як знаєш, так його і їж!

Інші Шевченкові образи, взяті з обсягу смаку, як ось: "упитися кров'ю", "кров і дим їх упоїв" і т. д., не мають такої сили і пластики і являються більше риторичними прикрасами. І у Шашкевича знаходимо гарне означення:

І день йому милий, і солодка нічка.

Змисл дотику, як ми вже згадали, служить нам до пізнання не тільки форми тіл, їх консистенції, поверхні і температури, але також їх віддалення, корегуючи тут ненастанно змисл зору. Відси походить те інтенсивне явище, що первісні міри майже всі взяті з обсягу дотику, мірою майже все було людське тіло, наш народ і досі ще вживає таких примітивних означень, як: дошка груба на два пальці, довга на три п'яді, вода глибока на два хлопа, відси до нього нема і ста кроків. Зрештою, і загальніші міри: локоть, стопа, сажень (доти сягне чоловік) мають явні сліди мірення людським тілом. Не диво, що сей змисл, такий важний для психічного розвою кождої людини, дав нашій мові, а тим самим і поезії багато інтересних і важних термінів та епітетів, котрими послугуємося в найрізніших значеннях, не раз не думаючи про їх первісне призначення. І так говоримо: то тяжка справа, легко мені на душі, се піде гладко, гаряче любити, холодна розпука, квадратовий дурень, гладка дівчина, рогата душа, твердий характер, м'яка вдача, слизька спекуляція, гороїжитися і т. ін., і при тім в нашій душі виринають образи різного роду, але не дотикові, хоч певно, ще несвідомо примішуються й вони, даючи тим іншим образам певний окремий колорит. Нема що мовити, що й поезія мусить користати з тих образів, нагромаджених уже в самій скарбівні мови, тим більше що вони вже поетичні самі собою. І ось ми бачимо їх живцем у народних піснях:

Ой не питай, пане брате, чи дівчина гладка,

Але питай, пане брате, чи метена хатка.

Парубок клене матір, що не позволяє йому женитися з милою:

Бодай тобі, моя мати, так тяжко конати,

Та як мені, молодому, з конем розмовляти.

Про саму пісню співається:

Ой легонька коломийка, легонька, легонька.

Коли ж ми ся поберемо, рибко солодонька?

Вояк говорить товаришам:

Тяжко мені, тяжко, на серці сумненько,

Відай же я забив свого близенького,

Свого близенького, брата рідненького.

З того самого обсягу взяті також гарні образи:

Розсію я тугу по зеленім лугу,

Розсиплю я жалі по зеленій траві.

Коли говоримо "товариський кружок", "широкий круг слухачів", то хоча при тім враження дотику круглої форми й не виринає в нашій душі, а радше являється нам враження зорове: кільканадцять людей, що стоять довкола якогось одного, — а все-таки зв'язок між тими сферами вражень ще не порвався; коли ж у народній веснянці ми знаходимо рядки:

Вербове колесо, колесо

На дорозі стояло, стояло.

Дивне диво гадало, гадало —

то значення того "вербового колеса", котре стоїть на дорозі і щось думає, для нас неясне; ми мусимо вислухати решту пісні:

Ой що ж тото за диво, за диво?

Йшли парубки на пиво, на пиво,

А дівки сі дивили, дивили,

Що парубки робили, робили, —

мусимо через логічні заключения дійти до того, що верба в веснянках означає дівчину, щоб такою околесною дорогою дійти до того, що "вербове колесо" — значить "кружок дівчат". І коли у Шевченка читаємо:

В неволі тяжко, хоча й волі,

Сказать по правді, не було...

Холоне серце, як згадаю,

Що не в Украйні поховают ь...

Один у другого питаєм,

Нащо нас мати привела!..

Якби кайдани перегризти,

То гриз потроху б... Так не ті,

Не ті їх к о в а л і кували,

Не так залізо гартували,

Щоб перегризти...

Так любо серце одпочине...

І слово правди і любові

В степи-вертепи п о н е с л и...

Нехай і такі Не наша мати,

А довелося п о в а ж а т и і т. і.,

то певно, що ми, причаровані простотою і силою тих слів, не думаємо про ті первісні, змислові а спеціально дотикові враження, до яких апелює поет і якими він у нашій нижній свідомості ворушить таємні струни, що викликають у верхній свідомості саме такі акорди, яких хочеться поетові. Певна річ, і поет, пишучи ті рядки, не думав не раз про первісне, змислове значення таких слів, як "поховати", "понести", "поважати", "чистий", "праведний" і т. і. Він користувався в значній мірі готовою вже поєзіь-ю мови, готовим запасом абстракцій і абревіатур, але все-таки треба признати, що правдиві поети все і всюди з багатого запасу рідної мови вміють вибирати власне такі слова, які найшвидше і найлегше викликають у нашій душі конкретне змислове враження. Але й поза те правдиві поети, свідомо чи несвідомо, б'ють на наші змисли, творять залюбки образи, наскрізь змислові для виявлення своїх ідей, і в числі таких образів дуже часто знаходимо образи, взяті з дотикового змислу. Наведемо лиш пару таких образів із Шевченка. Щоб показати свою змарновану (по його думці) з вини деяких знайомих молодість, поет обертається до них з докором:

Ви тяжкий камінь положили

Посеред шляху і розбили

О його, бога боячись,

Моє м а л е є та убоге

Те серце, праведне колись.

Тут майже що слово, то образ із обсягу дотикового змислу, а всі ті образи, взяті разом, чинять сцену, повну руху і трагічної сили; ми почуваємо і тяжкість каменя, доторкаємося ногами шляху, почуваємо об'єм того малого серця, разом з ним перемірюємо довгу просту дорогу і разом з ним почуваємо біль, коли його б'ють об камінь. Інтересно, як не раз поет якесь велике зорове або слухове враження розбирає на дрібні дотикові враження і при їх помочі силкується викликати в нашій душі образ, зовсім відмінний від тих складників. Щоб змалювати понурий пейзаж над Аралом, він показує нам

І небо невмите, ізаспані хвилі,

І понад берегом геть-геть,

Неначе п'яний, очерет

Без вітру г н е т ь с я...

Як бачимо, чотири образи первісне дотикові! Се процедура, аналогічна до процедури тих новочасних малярів-пуанти-лістів, що, щоб викликати в нашій душі враження інтенсивної зеленої барви, кладуть на полотні обік себе точки самої синьої і самої жовтої фарби, значить, викликають бажаний ефект при помочі елементів іншої кетегорії. Таких образів, узятих із обсягу дотикового змислу, знаходимо у Шевченка і у всіх правдивих поетів багато. Візьміть хоч би такі рядки: і

Поклони тяжкії б' ю ч и...

Взяли Петруся молодого

Та в город в путах одвезли.

Його недовго мордували —

В кайдани добре закували,

Переголили про запас;

Перехрестивсь, оттак убраний,

І поволік Петрусь кайдани, —

і побачите, що кожде слово, підчеркнене мною, в грунті речі апелює до нашого дотикового змислу, хоча поет не силкується тут компонувати ніяких незвичайних поетичних образів, а тільки оповідає, бачиться, зовсім сухо, попросту. Та власне для того, що його оповідання має в собі таку силу змислових образів і що всі ті образи б'ють у одну точку, власне в змисл нашого дотику, ми, читаючи його, чуємо якийсь широкий подих, якусь гармонію, щось немов тиху, але сильну течію великої ріки. Далі ми бачимо, як поет, бажаючи викликати в нашій душі відмінне почуття, напр., неспокою, тривоги, гніву тощо, громадить і кидає поруч образи також змислові, але такі, що шарпають нараз різні змисли і не дають увазі спиниться ні на однім.

Досі ми роздивляли роль так званих нижчих з естетичного погляду змислів у поетичній творчості. Тепер перейдемо до т. зв. вищих змислів, тобто таких, що мають і поза поезією вироблені спеціальні для себе відділи штуки: слух — музику, а зір — малярство. Наша задача тут комплікується, бо обік такого роздивлення ролі даного змислу, як досі, нам прийдеться хоч трохи зазначити відносини спеціальної артистичної творчості того змислу до поезії і навпаки. От тим-то ми присвятимо кождому з тих змислів окремий розділок своєї праці.

2. ПОЕЗІЯ І МУЗИКА

Роль слуху в нашім психічнім житті безмірно велика. Світ тонів, гуків, шелестів, тиші — безмежний; він дає звірам і людям першу можність порозуміватися, передавати собі взаїмно враження і бажання. У людей на його основі виробилася мова, перша і дуже багата, хоч, буквально беручи, на повітрі збудована скарбівня людських досвідів, спостережень, поглядів і чуття, людської цивілізації. Змисл слуху, в контрасті до змислу дотику, дає нам пізнати цілі ряди явищ моментальних, невловимих, летючих, цілі ряди змін наглих і сильних, що вражають нашу душу; до поняття твердості, постійності, форм, місця він додає поняття переміни, часу. Не диво, що і в поезії сей змисл грає велику роль, що поетові дуже часто приходиться апелювати до нього, тим більше що поезія загалом первісне була призначена для нього, була співом, рецитацією, оповіданням, грою.

Та ба! З того самого джерела виплила і на тій самій основі розвилася ще одна артистична діяльність людського духу — музика. Які ж взаємини добачаємо між сими двома творчостями? В чім вони сходяться, чим різняться одна від одної?

Ми вже зазначили, що початок обох був спільний. Тут додамо, що сей початок значно старший від самого існування чоловіка на землі, бо вже в звірячім світі ми знаходимо і початки мови яко способу порозуміння між собою, і початки музики як вислову чуття. У давніх людей поезія і музика довго йшли рука об руку, поезія була піснею, переходила з уст до уст не тільки в певній ритмічній, але також в певній невідлучній від ритму музикальній формі. Розділ поезії від музики доконувався звільна, в міру того як чоловік винаходив різні музикальні інструменти, —що позволяли репродукувати і продукувати тони і мелодії механічним способом, незалежно від людського голосу.

Та на тім спільнім походженні майже й кінчиться схожість між поезією і музикою. Нині поезія доходить до нашої свідомості тільки в виїмкових випадках через слух — на концертах та декламаційних

вечерках і т. і. Переважно ми читаємо поетичні твори, приймаємо їх при помочі зору. Коли музика апелює тільки до нашого слуху, самими чисто слуховими враженнями силкується розворушити нашу фантазію і наше чуття, то поезія властивими їй способами торкає всі наші змисли. Коли музика б'є переважно на наш настрій, може викликати веселість, бадьорість, сум, тугу, пригноблення, отже, переважно грає, так сказати б, на нижчих регістрах нашого душевного інструменту, там, де свідоме граничить з несвідомим, то поезія порушується переважно на горішніх регістрах, де чуття межує з рефлексією, з думкою і абстракцією і не раз замітно переходить в домену чисто інтелектуальної праці. Властиво доменою музики є глибокі та неясні зворушення, доменою поезії є більш активний стан душі, воля, афекти, — звісно, не виключаючи й моментальних настроїв. Деякі слухові явища з натури своєї недоступні для музикального представлення, напр., враження тиші; музика може користуватися ним тільки в дуже обмеженій мірі в формі пауз, тобто моментальних контрастів; поезія має змогу репродукувати в нашій душі і се враження в довільній довготі і силі. .

Та перейдемо до прикладів; вони покажуть нам наглядно, як поводиться поет зі слуховими враженнями і, може, позволять нам провести розпізнання границь між поезією і музикою ще пару кроків далі. Візьмемо хоч би перший уступ Шевченкової "Причинної", а власне ті рядки, де поет малює словами різнородні гуки, з яких складається буря:

Реве та стогне Дніпр широкий,

Сердитий вітер завива...

Ще треті півні не співали,

Ніхто ніде не гомонів,

Січі в гаю перекликались

Та ясен раз у раз скрипів.

В першій і останній парі рядків зібрано тут кілька сильних слухових образів — рев великої ріки, свист і виття вітру, крик сичів, скрип дерева — все ефекти чисто музикальні і доступні для чисто музикального трактування. Але середня пара рядків? Там також є слова, що апелюють до нашої слухової пам'яті: півні співають, люди гомонять. Та ба, при однім і другім з тих слів є, сказати б по-музи-кальному, касівник, слівце "не", котре вказує власне на брак даного враження, немов телефонує до нашої душі:

"З сим враженням дати спокій". Пощо запотребилося се поетові? Пощо ся "сліпа тривога" — торкнути наш змисл і зараз же сказати йому: ні, ні, сього не треба? Чи, може, тільки для заповнення люки? Ні! Се дуже інтересний при-мір, як поет при помочі таких сліпих алярмів до нашого слухового змислу викликає в нашій уяві зовсім інший, не слуховий, хоч первісне на підставі слуху вкріплений в душі образ — часу, пори, коли відбувається подія балади. Правда, він міг би зробити се коротше, немов конвенційною монетою, сказати: північ, та й годі, але він волів покласти тут нестемпльоване золото поезії, обійти абстракт, репродукувати його змисловими образами. Для музики ся процедура зовсім недоступна.

В тій самій баладі маємо далі знов цілий ряд слухових образів, котрими поет характеризує український ранок:

Защебетав жайворонок,

Угору летючи;

Закувала зозуленька,

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, і тими, які викликав з початку твору; сей контраст зовсім натуральний, і його можна би ще значно зміцнити; порівняй, напр., отсей опис ранку з тим, який є в Квітчиній "Марусі", де, характеризуючи спів соловейка, приведено цілий словник ономатопоетичних слів, значить, поет наробив багато шуму, тріскоту, ляскоту, але забув про найважніше — про чуття і настрій нашої душі, для котрого вистарчить одне слово, так, як у Шевченка, але для котрого цілий словник має таке значення: як коновка зимної води, вилита зненацька на голову сентиментальному парубкові. Щире, глибоке чуття берегло Шевченка від усяких таких вискоків. Але, як сказано, не те головно інтересно в тім простенькім описі українського ранку, а те, що поет, зовсім аналогічно до опису-бурливої ночі, і тут до змалювання погідного, тихого ранку бере переважно слухові, музикальні образи. Шевченко не раз описував ранок в українськім селі, але ніде в такій мірі не послуговувався музикальними мотивами, як власне тут. Я певний, що се сталося несвідомо. Видно, що ціла балада вилилася у Шевченка з одного імпульсу, з одного сильного душевного настрою; слухова пам'ять, розворушена сильними враженнями, зібраними в першім уступі, тепер силою природної, але несвідомої реакції піддала поетові контрастові, немов суплементарні, але також переважно музикальні образи для змалювання ранку. Поет-дилетант, такий, що творить розумом, був би вже давно забув про початок і був би тут розсипав перед нами щедрі колористичні ефекти, — Шевченко ледве зазначує їх у трьох рядках: "Чорніє гай над водою", "червоніє за горою" і "засиніли понад 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 енергії. Тут чуємо козацьку просьбу до вітру, щоб "заглушив кайдани", до моря, щоб "заграло під байдаками"; тут бідні невольники бажають перед смертю "почути козацьку славу", тут козацькі сльози "домовляють тугу"; рев Дніпра дуже пластично змальовано словами:

Зареготався дід наш дужий,

Аж піна з уса потекла.

Тут "Море вітер чує", "Босфор клекотить, неначе скажений, то стогне, то виє". Козацький напад змальовано коротко, але сильно:

Реве гарматами Скутара,

Ревуть, лютують вороги...

Реве, лютує Візантія...

Згадаю далі, як у "Гайдамаках" Шевченко такими ж музикальними образами малює свої мрії про Україну:

У моїй хатині, як в степу безкраїм,

Козацтво ґуля є, байрак гомонить,

У моїй хатині сине море грає,

Могила сумує, тополя шумить,

Тихесенько "Гриця" дівчина с п і в а є...

Таких уступів у Шевченковій поезії набрав би досить, та ми не будемо перебирати їх, а приведемо тут тільки деякі такі, де поет при помочі спеціально слухових образів упластичнює інші, більш абстракційні поняття. Ось, приміром, у "Княжні" він показує при помочі двох слухових образів контраст панської розкоші і людського бідування:

Ревуть палати на помості,

А голод стогне на селі.

Дальше від первісного значення такі слова, як "слава здорово кричить за наші голови", або ті, де поет в пересерді характеризує мовчанку своїх знайомих:

Ніхто не гавкне, не лайне,

Неначе не було мене.

Або коли малює жалібний настрій своєї душі: "співає і плаче серце", або коли бажає своїй душі такої сили,

Щоб огненно заговорила,

Щоб слово пламенем взялось, —

де комбінація слухового образу з зоровим надає цілому реченню незвичайний, яркий колорит. Те саме треба сказати про такі звороти, як "єлеєм слово потекло", "арена звіром заревла". Сподіваний упадок суспільного та політичного неладу в Росії 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 різницю між поезією і музикою. Різниця є і в обсягу обох родів артистичної творчості, і в методі поступування. Бо коли музика може малювати тільки конкретні звукові явища (шум бурі, свист вітру, рев води, голоси звірів) і тільки посередньо, сказати б, символічно різні стани душі: поважний настрій, жаль, благання, гнів, радість і т. і., а недоступне для неї є ціле царство думок і рефлексії, абстрактів, крайобразів, руху і ділання (з виїмком таких випадків, котрі можна замаркувати якимись характеристичними звуками, напр., марш війська абощо), то для поезії не тільки доступні всі ті явища, які доступні й для музики, але й надто і ті, що недоступні для неї. Та тільки музика малює все те тонами, котрих скаля і різно-родність є дуже обмежена, але котрих зате вона вживає як до потреби, поодиноко або меншими чи більшими гармонійними в'язками (акордами), викликаючи тим способом в нашій душі такі ефекти, яких не може викликати говорене слово. З сього погляду поезію можна прирівняти до барвистої, але поодинокої нитки, а музику до штучної тканини. Поезія може в однім моменті давати тільки одне враження і з самої своєї природи не може чергування тих вражень робити скорішим, ніж на се позволяють органи мови і організм бесіди; натомість музика може давати нам рівночасно необмежену кількість вражень і може міняти їх далеко швидше. Значить, враження, яке робить на нас музика, є не тільки безпосереднє (не в'язане конвенціональними звуками сеї або тої мови), але безмірно багатше, інтенсивніше і сильніше, ніж враження поезії. Але, з другого боку, воно більше загальне, обхапує, так сказати, всю нашу істоту, але не торкає спеціально ніякої духової струни.' властиво ж воно торкає живіше тільки деякі наші органи, побуджує кров до живішого або повільнішого обігу, буває причиною легкої дрожі або того, що у нас "пробігають мурашки за плечима", але вищі духові сили звичайно спочивають. Зовсім противна

поезія.Хоча її ділання в кождім поодинокім моменті безмірно слабше від музики, то, проте, промовляючи не тільки до самого чуття, але й до інтелекту, вона розворушує всі наші вищі духові сили, розбурхує чуття, і хоча просочується до душі, так сказати, крапля за краплею, то, проте, викликає образи безмірно виразніші, яркіші і лишає тривкіші сліди в душі, ніж музика. Певна річ, і поезія викликає в нашім організмі такі самі зміни, як музика, і викликає їх не раз далеко сильніше, заставляє нас не тільки тремтіти і запирати в собі дух, але також сміятися, плакати, почувати тривогу, вдоволення, ненависть, погорду і т. і. Та головна річ тут та, що вона не втихомирює, а розбурхує до жвавішого ділання наші вищі духовні функції, і се можна би назвати її характерною прикметою.

Інтересно буде подивитися, як малює музика певні стани і зворушення нашої душі, а як поезія. Маючи змогу обертатися тільки до самого слуху, музика має кілька категорій способів, якими передає свій настрій нашій душі. Най-відповіднішою, найприроднішою її доменою є репродукування звукових явищ природи: бурі, шуму дощу, води або листя, криків різних живих сотворінь.і т. і. Правда, сю найприроднішу свою домену музика відкрила не дуже давно, і не можна сказати, щоб зробила в ній великі поступи. Головні явища природи в музиці поки що виходять невиразні, ледве зазначені або дуже конвенціональні, "стилізовані", мов цвіти на народних узорах та тканинах. По моїй думці, тут власне лежить поле для музики будущини. Способи, яких уживає музика для сеї цілі, се добір інструментів і добір тонів, гармонізація в зв'язку зі скріплюванням або ослаблюванням, повільним або наглим перериванням поодиноких тонів чи цілих тонічних комплексів.

Друга домена музики, безмірно старша від першої, се символічна музика, музика людського чуття і людських настроїв. Первісне вона була в нерозривнім зв'язку з поезією (прастарі гімни, пісні і т. д.) і, мабуть, ніколи вповні не відділиться від неї. Щоб змалювати людські настрої і чуття і викликати у слухачів такі самі настрої і чуття, музика, крім слів, послугується здавна двома головними, чисто музикальними способами: темпом і мелодією. Мелодія — се певне симетричне згрупування музикальних фраз, котре вже само собою, своїм пов'язанням тонів

викликає в нашій душі напруження, зацікавлення, степенує його і вкінці доводить до стану зглядного спокою і втишення. Темп же додає тій мелодії виразу живості або поваги; маємо темпи поважні, сумні, плачливі, набожні, радісні, веселі, гумористичні і т. і. Послугуючися всіми тими способами, музика, не виходячи з границь артизму, не роблячися клоунською еквілібристикою, може панувати над дуже широкою скалею явищ зверхнього і нашого внутрішнього світу.

Поезія має дуже мало чисто музикальних засобів. Людська мова вживає дуже мало чистих тонів, інтервал її дуже невеликий, а притім чисті тони (самозвуки) підмішані скомплікованими шелестами. Віршова і строфічна будова тільки дуже не докладно може змінити музикальну ме. лодію. Та зате поезія тим вища від музики, що при помочі мови може панувати над цілим запасом змислових образів, які тільки є в нашій душі, може при помочі тих образів викликати безмірно більшу кількість і різнородність зворушень, ніж музика. Візьмім, напримір, як малює Шевченко тяжку задуму арештанта, у котрого мішається і жаль за страченою волею, і докори собі самому, і тиха резиґнація:

За думою дума роєм вилітає,

Одна давить серце, друга роздирає,

А третя тихо-тихесенько плаче

У самому серці, може й бог не бачить.

Як бачимо, основний мотив чисто музикальний: змалювання такого-то настрою душі. Музик розібрав би сей мотив на музикальні часті: якусь основну, поважну, мелодію, до котрої зненацька домішуються плачливі, аж крикливі ноти, є там обривок якоїсь радісної мелодії, і знов поворот до основної сумовитості, і, вкінці, безнадійність зазначив би димінуендами. Поет осягає ту ціль, торкаючи один за одним різні 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, слідкуючи за поетом, і не міркує, куди веде його поет, а тільки відчуває поодинокі імпульси його слова, то все-таки він і не спостережеться,як, прочитавши ті рядки, почує себе власне в такім настрої, в якім був поет, складаючи їх, або в якім хотів мати його поет.

Візьмім іще приклад, де поет пробує вдертися в чисто музикальний обсяг, в домену неясних почувань, загального душевного занепаду, що не проявляє себе ніяким фізичним болем, а проте мучить і знесилює душу мов прочуття якогось великого лиха. Музика дуже гарно вміє віддавати такі настрої і викликати їх в душі слухачів; поезія вже тим самим, що оперує словами, з котрих кожде має дане значення і більшина їх викликає в уяві певні конкретні образи, не надається до малювання таких настроїв, а коли й пробує робити се, то мусить уживати різних 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.

Придивімося ближче тим чудовим рядкам! У першім схарактеризовано фізичний стан поета, але як? Аж двома негаціями. Ми розуміємо його, але наша уява не одержала ніякого пластичного образу. В другім рядку поет апелює ніби до нашого зору, але знов не дає ніякого образу; зоровий нерв подразнений, зрачок розширяється, але не бачить нічого. В третім рядку поет так само торкає наше внутрішнє чуття: серце жде чогось, б'ється сильніше, але і тут уява не одержує ніякого

пластичного образу. Се напруження зміцнюється аж до почуття неясного болю. Тільки один змисл одержує виразніший імпульс — слух. Йому причувається далекий, сумний, монотонний голос, мов плач голодної дитини вночі. Сей голос сам собою, навіть без попередніх приготувань, міг би викликати в нашій душі сумний і важкий настрій, якби поет міг нам репродукувати його так виразно і сильно, як музик. Але власне для того, що він не може зробити се безпосередньо, він осягає свою мету посередньо, іншими, своїй штуці властивими способами, він викликає в нас нервове занепокоєння, розширення зрачків, прискорене биття серця, почуття неясного болю, так що одинокий пластичний образ, який він подає нашій уяві — голодної плачучої дитини, набирає великої сили, домінує, так сказати, над усіма іншими.

Варто придивитися ще одній процедурі музики і поезії — малюванню тиші. Перехід від голосних тонів до щораз тихіших, степенування тої тихості аж до границь, до яких тільки може наше ухо розрізняти тон, — се властива домена музики; поезія не має таких способів і дуже слабо може конкурувати з нею. Ось, напр., таке поетичне димінуендо від вечірнього гомону до цілковитого сонного забуття у К. Ф. Мейєра :

Melde mir die Nachtgerausche, Muse,

Die ans Ohr des Schlummerlosen fluten!

Erst das traute Wachtgebell der Hunde,

Dann das abgezahlte Schlag der Stunde,

Dann ein Fiscber-Zwiegesprach am Uter.

Dann? Nichts weiter, als der ungewisse

Geisterlaut der ungebrochnen Stille;

Wie das Atmen eines jungen Busens,

Wie das Murmein eines tiefen Brunnens,

Wie das Schlagen eines dumpfen Ruders.

Dann der ungehorte Tritt des Schlummers .

Віддаючи повне признання артистичному викінченню і, так сказати, музикальному згармонізуванню сього невеличкого малюнка, ми все-таки мусимо сказати, що, прим., "der ungewisse Geisterlaut der ungebrochnen Stille" не є якесь пластичне зображення тої тиші. Образ видасться нам силуваним, поет хапає інгредієнції з абстракційного світу, замість вести нас у світ абстрактів по кладці конкретних, близьких явищ. Далеко краще, живіше малює Шевченко мертву тишу киргизьких степів над Аралом:

Не говорить,

Мовчить і гнеться, мов жива,

В степу пожовклая трава;

Не хоче правдоньки сказать,

А більше ні в кого спитать.

Поет навмисно вкладає в ту траву привид життя, підсуває нам враження, що вона не хоче говорити, щоби таким робом не тільки викликати в нашій уяві враження тиші, але в додатку ще й те важке почуття, 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 ночі, де поет не чує нічого, крім власної нудьги:

Приходить ніч в смердючу хату,

Осядуть думи, розіб'ють

На стократ серце, і надію,

І те, що вимовить не вмію,

І все на світі дроженуть,

І спинять ніч; часи літами,

Віками глухо потечуть.

З незрівнянним, хоч, певно, несвідомим майстерством, з тим майстерством, якого не осягне і найвище розвинена інтелігенція, а яке дається тільки могутньому чуттю і геніальній інтуїції, показав тут Шевченко, як малює поезія такі, на перший погляд, парадоксальні речі, як тишу і безсонність. Бо справді, тиша — се, властиво, брак вражень, то як же ж малювати її при помочі таких чи інших образів? А дивіть на Шевченків малюнок! Він дав нам не один образ, а цілу драму, повну руху: ніч входить у хату, думи сідають довкола поетової постелі, розбивають його серце і надію, прогонюють усякі бажання, а вкінці спиняють біг часу, і ми чуємо, як над поетом пливуть безмежні простори часу "глухо", без шелесту, без зміни. Поет справді обсягає свою ціль; він не тільки не передає нам зі страшенною пластикою враження нічної тиші і безсонниці, але надто передає нам своє чуття, стан своєї душі під тиском вражень, передає не окремими словами, але самим колоритом, який він надав своєму малюнкові.

Такий ефект для музики неможливий. Pianissimo, котрим музика звичайно маркує тишу, має те до себе, що рівночасно малює лагідні чуття, неясні мрії і ніяк не може малювати таких внутрішніх драм тиші, які часто малює поезія. От тим-то музика, що має претензію малювати

людські думки, внутрішню боротьбу різних сил нашої душі, навіть різних пристрастей, тобто музика, що силкується вдертися в властиву домену поезії, наперед засуджена на невдачу. Так названа "Gedankenmusik" є утопією; тони ніколи не можуть бути еквівалентом тих таємних рухів, які відбуваються в наших нервах.

Та, з другого боку, ясно буде також, яку вартість мають проби деяких, особливо французьких поетів зробити поезію чистою музикою, будувати вірші зі слів, дібраних нь відповідно до їх значення, але відповідно до їх т. зв. музикальної вартості. Се поступування зовсім подібне до того, про яке говорить наша приповідка: церков обідри, а дзвіницю полатай. Ті поети, мабуть, не розуміють того, що, ганяючися за фіктивною музикальною вартістю слів, вони тим часом позбуваються тої сили, яку мають слова яко сигнали, що викликають в нашій душі враження в обсягу всіх змислів. Музикальна вартість поодиноких слів навіть у такій мелодійній мові, як французька, є зглядно дуже мала, і найбільші віртуози версифікації осягають тим способом дуже нетривкі ефекти — і то коштом далеко важнішої втрати в пластичності і змісті поезії. Візьмім один із найбільш звісних примірів, Верленову архімелодійну строфу:

Les sanglots long

Des violons

De l'automne

Blessent mon coeur

D'line langueur

Monotone.

"Довгі хлипання скрипки восени ранять моє серце монотонною втомою". Перекладені на яку-небудь іншу мову, то значить позбавлені чисто механічної, язикової мелодії, ті слова не говорять нашій фантазії ані нашому чуттю нічогісінько; та й у французькім треба бути втаємниченим у спеціальну декадентську містику, щоб знати, що те "lo", повторюване в трьох перших рядках, значить не булькіт горілки крізь вузьку шийку пляшки, а осінню тугу, а те "on-in-an-on" у дальших рядках — то не голос дзвонів, а прим., спомини минувшини або щось подібне.

Зрештою, не треба забувати, що поезія від давніх-давен уміла використовувати ті музикальні ефекти, які дає сама мова. Ще в Софокла знаходимо вірш:

Τνφλσς τα τ΄ώτα τσν τε νοΰν, τα τ΄μματα εί

(ти сліпий на уха, на розум і на очі), в котрім так і чується здавлюваний гнів і погроза в устах сліпого старця, оте торкотання, що німці називають Stottern . Ми в однім із дальших розділів отсеї розвідки поговоримо докладніше про ті музикальні ефекти самої мови, про т. зв. ономатопое-тичні слова, викрики, алітерації, асонанси і рими. Тут згадуємо про них тільки для того, щоб зазначити, що французькі декаденти не винайшли тут нічого нового, а тільки своїм звичаєм і силою реакції довели до абсурду річ, давно звісну і природну. Зрештою, проти тої псевдомузикальної манії піднялась уже реакція в Німеччині.

Під проводом Арно Гольца постала там купка поетів, котра, знов зводячи до абсурду певну доктрину, відкидає все, що досі називалося поетичною формою і мелодією, отже, не тільки риму, але й рівний розмір віршів, і ставить основним принципом нової поезії голе слово в його безпосереднім, первіснім, несфальшованім (?) значенні. Не маючи під рукою віршів самого Арно Гольца, я приведу тут як зразок сеї нової "форми" пародію О. Е. Гартлебена на Гольцеві вірші, держану докладно в його новім стилі:

Ich

liege auf dem Bauche

und

rauche Tabak —

Brimmer.

Abscheulich!

Ab und zu

spitz' ich die Lippen

und

pfeif auf das ganze Familienleben .

Пародія заховала вірно форму Гольцових віршів, а й до змісту не додала ані від нього не відняла майже нічого, підчеркуючи тільки деякі нюанси. Ся нова "школа" робить тепер у Німеччині багато шуму. Взагалі, чим менші таланти, тим більше роблять шуму — стара історія.

3. ЗМИСЛ ЗОРУ І ЙОГО ЗНАЧЕННЯ В ПОЕЗІЇ

Ми вже сказали, що змисл зору дає найбагатший матеріал для нашого психічного життя, а тим самим і для поезії. Пригадаймо тільки великі контрасти світла і темноти і безконечну скалю кольорів, пригадаймо такі поняття, як високість і низькість, красота і бридкість, форма і рух, такі образи, як небо, поле, земля, гори, і зрозуміємо, як глибоко сягає в нашу душу вплив зорового змислу. Гарний приклад

великої ролі, які мають образи, взяті з обсягу зорового змислу, в народній поезії, дають нам важні і характерні epitheta ornamentia , якими радо по-слугується народна пісня. Користуючися багатою збіркою тих епітетів, зладженою Міклошичем (Dr. F г. M i k l o s i c h. Die Darstellung im slavischen Epos, Denkschriften der K. Akademie der Wissenschaften in Wien. Phil. hist. Classe, Bd. XXXVIII, 1890, 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 один з обсягу слуху. В російських піснях таких епітетів начислив Міклошич 64, з них зорових є 18, дотикових 13, смакові 1, слухові 2. В українсько-руських піснях епітетів 38, з них зорових 17, дотикових 10, слухових 1. Загалом можна сказати, що в слов'янських епічних піснях на 279 постійних епітетів 173 (62%) взято з обсягу змислових вражень, а з них 96 (55 1/3%) 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 слов'ян, у сербів і болгар, запас епітетів загалом найбагатший, між ними найбільший процент епітетів змислових, а між тими знову найбільше власне зорових. Те саме треба сказати і про порівняння. Сербська пісня порівнює молодого парубка до гарної китиці квіток; дівчина називає любка своїми чорними очима. Поява героя на обрії описується ось як:

Бачите ви оттой бовдур мряки,

Бовдур мряки з-під чорного лісу?

Тая мряка — Королевич Марко.

Поїздка юнака на поле — се політ зірки по небі:

Пак се ману преко пода равна,

Кано звезда преко ведра неба.

Мілош виїжджає на поле, "мов яркеє із-за гори сонце". же гарно малює інша пісня похід юнаків:

Ой то суне хмара від Котара,

А крізь хмару блискавки блискочуть;

А як тая хмара піднялася,

З-під копит так курява знялася;

Як крізь хмару блискавки блискочуть,

Так блискочуть зброї на юнаках.

Ще одна цитата — опис дівчини-вродливиці, характерний із многих інших 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 рум'яна,

Наче зранку виросла до півдня

В тиші проти сонця весняного.

Очі в неї — два щирі клейноти,

А ті брівки — морські веселки,

А рісниці — ластів'ячі 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 всміхнеться, мов сонечко гріє.

Хто не пригадає наших поетичних образів, таких як: біле тіло, рум'яне личко, чорні очі, чисте поле, платити по червоному, по золотому, зелений явір і т. і.? В щедрівці співають про дівчину:

На горі, горі сніги, морози,

А на долині руженька цвіте.

Жаль прирівнюється до студеної роси по зеленій траві. Коломийка говорить:

Молодиці, як зірниці, дівчата, як сонце,

Ой напишу, намалюю, поставлю в віконце,

або висловлює таке саме порівняння краси дівочої з зорею іншим, більше поетичним способом:

Ой упала зоря з неба та й розсипалася,

А дівчина позбирала та й підтикалася.

Дуже інтересний паралелізм бачимо в отсій пісні, де дівчину порівняно до калини:

"Червона калино, чого в лузі стоїш?

Чи цвіту жалуєш, чи стужі ся боїш?" —

"Цвіту не жалую, стужі ся не бою,

Сама я не знаю, як зацвісти маю.

Зацвіла би-м біло — люди не пізнають,

Зацвіту червоно — гілля обламають". —

"Молода дівчино, чого сумна ходиш?

Чи головка больна, чи світу-сь не вольна?" —

"Головка не больна, і я світу вольна,

Три ночі не спала, один лист писала

До того жовняра, що-м вірно кохала".

Ми не можемо тут входити в такі інтересні деталі, як напр., символіка кольорів у народних віруваннях і в поезії, символіка цвітів і т. і., що, властиво, також належить сюди, і подамо ще декілька примірів зорових образів у нашій артистичній поезії, а головно у Шевченка. Кождому, хто читав Шевченкові поезії, мусила лишитися в тямці та маса зорових, кольористичних образів, якими він любить характеризувати українську природу, всі оті "карії оченята і чорнії брови", "вишневий сад зелений і темнії ночі", "синє море", "червону калину", "зелені байраки", "степ, як море широке, синіє", "небо блакитне", "чорні гори", і могили, "що чорніють, як гори", і ті хлопці і дівчата, що "як мак, процвітають". Варто звернути увагу на деякі мальовничі порівняння. І так в часі нічного нападу на Скутару:

Неначе птахи чорні в гаї,

Козацтво сміливо літає.

Загальнозвісне є порівняння: "Червоною гадюкою несе Альта вісті". В "Катерині" читаємо:

А без долі біле личко,

Як квітка на полі:

Пече сонце, гойда вітер,

Рве всякий по волі.

Дівчина у нього часто є рожевим цвітом. Катерина, "як тополя, стала в полі при битій дорозі". Дитина "червоніє, як квіточка вранці під росою". Розпука "коло серця, як гадина чорна, повернулась". Зима в Московщині: "Як те море, біле поле снігом покотилось". Взагалі багатство мальовничого елемента додає "Катерині" незвичайного повабу.

Дуже часто поет послугується грою кольорів у природі, щоб характеризувати зміну людського чуття. Є се звісна поява, що в добрім настрої чоловікові вся природа видається ясною, всміхнутою, свіжою і веселою, а в пригнобленні — понурою, темною, хорою. Характеризуючи настрій українського народу по битві під Берестечком, Шевченко співає:

Ой чого ти почорніло,

Зеленеє поле, —

де зелений колір, очевидно, є символом здоров'я, сили, краси і надії, які були перед битвою, а чорний — символом пригноблення по битві.

Та не треба забувати, що правдиві поети ніколи не позволяють собі тих кольористичних оргій, у яких любуються теперішні декаденти та пленеристи пера і чорнила, їх описи виглядають радше як вказівки для маляра або як прейскуранти різних вишуканих фарб, аніж як поетичні креації. А погляньте, як описав Шевченко вечір в українському селі весною — на що вже мотив здібний до якого хочете кольористичного трактування!

Садок вишневий коло хати,

Хрущі над вишнями гудуть,

Плугатарі з плугами йдуть,

Співають ідучи дівчата,

А матері вечерять ждуть.

І знов бачимо аналогічну процедуру до тої, яку ми видали попереду: поет, коли береться малювати, то не чинить се виключно красками,

фарбами, котрі у нього властиво є тільки словами, зчепленням таких і таких шелестів і гуків, але торкає різні наші змисли, викликає в душі образи різнородних вражень, але так, щоб вони тут же зливалися в одну органічну і гармонійну цілість. Ось у наведенім вище куплеті перший рядок торкає змисл зору, другий — слуху, третій — зору і дотику, четвертий — зору і слуху, а п'ятий — знов зору і дотику; спеціально кольористичних акцентів нема зовсім, а проте цілість — український весняний вечір — встає перед нашою уявою з усіми своїми кольорами, контурами і гуками як жива. Натомість 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: "Чорніше чорної землі блукають люди"; своє життя в неволі:

Каламутними болотами

Між бур'янами, за годами

Три годи сумно протекли.

Додаймо сюди ще такі народні звороти, як "у тебе зелено в голові" (ти ще молодий та дурний), "у тебе на бороді гречка цвіте" (борода сивіє, значить ти старієшся), "чоловік сорокатої вдачі" (непостійний), згадаймо Міцкевичеве

Zaczerwienit sie od ziosci,

Oblal sig zolcia zazdrosci ,

і зрозуміємо, який обширний обсяг зорових образів у поезії.

4. ПОЕЗІЯ І МАЛЯРСТВО

Так само, як слух, має також і змисл зору, крім поезії, свою спеціальну штуку, а властиво кілька родів штуки, що їх разом зовемо

"пластичними штуками" (die bildenden Kunste), з них найважніші є малярство і різьба. Лишаючи на боці різьбу, а також такі роди штуки, як архітектуру, танець і штуку драматичну, ми повинні роз-дивити тут відносини між поезією і малярством як двома найважнішими паростями людської артистичної творчості, такими, що дають для творчого духу найширше поле, найбільше багатство форм і способів. Чим подібні, чим різні вони між собою?

Як звісно, малярство силкується при помочі ліній і красок, відповідно уложених на таблиці (полотні, папері, дереві, блясі, стіні і т. і.), передати нам чи то якусь частину дійсного світу (людське лице, сцену, крайобраз), або якусь думку, виявлену також постатями, взятими більше або менше живцем з природи (різні алегоричні фігури, історичні та релігійні малюнки). Сама природа сеї штуки жадає того, що все, зображене нею, мусить бути недвижне і незмінне; світло і тінь держиться все на однім місці, люди і звірі стоять чи лежать все в одній позиції, з одним виразом лиця, кольори лишаються все однакові, хоч у дійсній природі все те підлягає ненастанним змінам, рухові та обміну матерії. Можна сказати, що кождий образ — се частина природи, вихоплена з невгавного виру життя і закріплена на таблиці. Малярство різниться від дійсної природи своєюнедвижністю.

Та се ще зовсім не значить, що твори сеї штуки і на нас роблять враження недвижності та мертвоти. Певна річ, вони можуть робити й таке враження, але можуть робити й зовсім противне. Власне до найкращих тріумфів малярської штуки належить — при помочі способів, що властиво віддають тільки спокій і нерухомість, викликати в нашій душі враження руху. Інколи ми самі, про це не знаючи, висловлюємо се, коли про добрий портрет мовимо: здається, живий, от-от промовить. Хто бачив хоч у репродукції образи Репіна, такі як "Запорожці" або "Іван Грозний, що вбиває свого сина", той зрозуміє, що значить сказати: "в тім образі багато руху", зрозуміє, чому нервові люди мліли, зирнувши уперве на "Івана Грозного", чому дами невільно і несвідомо хапають рукою свої сукні, опинившися перед малюнком Айвазовського, де зображено одну-однісіньку морську хвилю, що немов ось-ось і кинеться

на зрителів. І різьба вміє також своїми найкращими творами викликати сю ілюзію руху, і, прим., при виді Бельведерського Аполлона у нас мимовільно піднімаються груди, а при виді Лаокоона корчаться мускули, мов з болю і обридження перед гадюками. Так само перед гарними пейзажами ми почуваємо не раз свіжий подих холоду, гаряче сонячне проміння, а уява переносить нас чи то в холод під намальованими деревами, чи на запилений шлях, чи на круту стежку, що в'ється ген далеко по склоні гори; ми самі собою вносимо рух у той куточок природи, який закріпив маляр, і власне в тім лежить головне і всім доступне естетичне вдоволення, яке дають нам добрі малюнки. А яка ж мета поезії! І вона також властивими собі способами передає якийсь шматок дійсності, закріплює його в вузькі (порівняно до дійсності) рамці, піднімає його також понад водоворот дійсного життя і передає без дальшої зміни потомності. І поезія має таку саму мету — властивими їй способами репродукувати в душі читача чи слухача ті самі моменти життя (руху, ситуації), які закріпив у поетичному творі його автор .'Значить, і вихідна точка, і мета обох сих форм артистичної творчості зовсім однакові. Можна би додати, що потроху однаковий і спосіб, яким вони осягають сю мету. Адже наша писана чи друкована поезія також в першій лінії обертається до зору, оперує цілою системою кольорових плямок (літер), що викликають в нашій тямці відповідні їм слова, а подекуди навіть (при тихім читанні) се посередництво слів зводиться до minimum , і літери відразу викликають в нашій уяві конкретні образи, відповідні словам, які творять літери, написані в книзі. Правда, поезія поки що менше піддається такому "скороченому поступуванню", як проза; поезія вживає ритму і рими і різнородних способів, які дає мелодійність мови, на те, щоб, окрім зору, раз у раз відкликатися до слуху. Але найновіший німецький напрям, розпочатий згаданим у попереднім розділі Арно Гольцом, відкидаючи всі мелодійні придабашки і оперуючи самими простими словами в їх первіснім, конкретнім значенні, очевидно йде до того, щоб зробити друковану поезію sui generis образковим письмом, де би чоловік, зирнувши на слово, не потребував репродукувати собі його слухового еквівалента, а репродукував би просто відповідний йому образ конкретного явища.

Та на сьому і кінчиться подібність сих двох штук. Бо коли малярство апелює тільки до зору і тільки посередньо, при помочі зорових вражень, розбуджує в нашій душі образи, які найзвичайніше являються в асоціації з даним зоровим враженням (напр., бачимо на малюнку дерева з повигинаними в однім напрямі гіллями і вершками і догадуємося, що се є вітер, або бачимо голі дерева і закутаного, скуленого чоловіка і заключаемо, що йому зимно і т. і.), то поезія апелює рівночасно до зору і до слуху, а далі, при помочі слів, і до всіх інших змислів і може викликати такі образи в нашій душі, яких малярство ніяким чином викликати не може. Та головно, апелюючи відразу до двох головних наших змислів, до зору і до слуху, поезія лучить у собі дві, на перший погляд, суперечні категорії: простору і часу. Вона може показувати нам речі в спокої, розміщені одні обік одних, і в русі, як одні наступають по одних. Се може декому видатися парадоксальним; ще перед 100 роками Лессінг у своїм "Лаокооні" твердив зовсім не те, вбачаючи власне головну, бодай чи не одиноку різницю між поезією й малярством в тім, що малярство панує виключно в категорії місця, а поезія в категорії часу (die Zeitfolge ist das Gebiet des Dichters,sowie der Raum das Gebiet des Malers). Але се становище вже давно пережилося і потребує значної поправки. Досить розміркувати ось що. Малюнок, хоч би який малий, ми приймаємо в свою душу не весь відразу, а частями, зосереджуючи зір, хоч би як коротко, раз на одній, потім на другій, третій деталі, виконуючи очима і фантазією певний рух поки обійдемо цілість. І доки ми дивимося на малюнок, наші очі все блукають з одної деталі на другу; щоби скупити в собі враження цілості, ми або відвертаємося, або прижмурюємо очі, або відступаємо так далеко від малюнка, щоб деталі щезали, зливалися в наших очах. Значить, хоча артист усі ті деталі помістив одну при другій перед нашими очима, немовби виключно в категорії місця, ми перципуємо його твір частями, в категорії часу і руху. Те самісіньке діється також з поезією. Адже кождий поетичний твір, написаний чи надрукований, лежить також у категорії місця простору; те, що вмістив у ньому автор, так само незмінне, дане раз на все, покладене одне обік другого, як на малюнку; і перцепція відбувається тут так само в категорії часу, ми йдемо очима з одної деталі, від одного образу до другого, поки не пройдемо цілість. Тільки що поет дає нашій

уяві далеко більшу задачу, малює їй не одну сцену, не одну постать, а звичайно цілі, не раз безмежно широкі панорами, з кольорами, постатями, з рухом, запахом, смаком, дотиком. Як бачимо, Лессінгова антитеза поезії і малярства не може вважатися вірною; хоч не в однаковій мірі, а все-таки обі ті галузі штуки простягаються в обох категоріях — простору і часу, мають у собі спокій і рух. Ми мусимо вести наш аналіз глибше. щоб докопатися їх дійсної, принципіальної різниці. Найліпше зробимо се, придивляючися якому-небудь поетичному творові, на такому, що власне робить найбільше "живописне" враження. От, приміром, заі альнозвісна пісня Генріха Гейне

Am fernen Horizonte

Erscheint wie ein Nebelbild

Die Stadt mit ihren Turmen

In Abenddammrung gehullt.

Ein feuchter Windzug klauselt

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 міститься в перших двох куплетах, є немов опис малюнка або немов докладні вказівки для маляра, як має намалювати картину. Вихідна точка — море, човен. Далеко на краю обрію, ледве виступаючи з вечірньої мли, маячіє місто з вежами. Море сіре, злегка поморщене від вітру, весляр звільна січе його веслами. Окрім сього останнього, чого маляр не може віддати докладно, а що може зазначити символічно (лінива, сумовита поза весляра, не дуже високо понад водою піднесені весла), все інше дуже добре надається для маляра. Ніякісіньких риторичних прикрас у тих строфах нема, поет промовляє попросту, майже прозаїчно. Він малює словами, не силкуючись на мальовничі фрази, не додаючи від себе нічого або майже нічого. І коли б талановитий маляр пішов за його вказівками і намалював нам отсей самий пейзаж, він міг би самими лініями і кольорами осягти такий самий ефект, який осягає поет у двох перших куплетах своєї пісні, міг би не тільки показати нам такий і такий шматок природи в такім і такім освітленні, але надто навіяти на нас який сумовитий, тужливий настрій. Але тут була би й границя його творчості. А для поета се тільки початок, так сказати, декорація сцени. В останньому куплеті 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 піднімається з землі, сиплючи промінням". Що може з сього зробити маляр? Він може намалювати нам сонце або над землею, або під землею, але воно буде десь уміщене (наскільки маляр взагалі може намалювати його), буде в однім .місці, недвижне; ніяким світом він не передасть нам того враження, яке одержує поет, гойдаючися в човні на морських хвилях і бачачи в хвилі піднесення човна на хребет хвилі ще раз сонце понад рівнем землі, раз, на секунду, з усім його блиском. Се одне. Але і се ще не є головна річ. В тім моментальнім блиску сонця поет ще раз бачить місто і ще раз бачить у тім місті те місце, може, вежу того дому, де живе його любка, що відцуралась його. 1 се поет висловлює простісінькими, зовсім прозаїчними словами, але в тих словах уже не малярський мотив, а ціла драма. Тут є і акцент гарячого, молодечого чуття (das Liebste), і біль розлуки. Два останні слова — се шпиль

(pointe) цілої п'єси, з них кидається певний відтінок, уже не кольористичний, а життєвий, на цілу поему. Тепер ми розуміємо, що жене поета на море, що змушує його озиратися на далеке місто на березі, чому якраз він вибрав для свого малюнка момент, коли сонце западає під рівень землі, чому він любується тим сірим кольором водяного шляху, чому веслує "сумним тактом". Останні слова пісні надають усьому інший, глибший, символічний змисл, додають малярським мотивам музикальності. Ми починаємо добачати, що властиво маляр із поетового малюнка може передати тільки незугарну копію, мертве тіло. Він намалює нам місто на морському березі на краю обрію, але те місто буде стояти, — у поета воно являється, виринає перед очима, і сього не передасть маляр. Він намалює нам море, пофалдоване вітром, але не передасть нам того почуття, як сей вітер "тягне" і що він "вогкий"; він покаже нам весляра з веслами, але щоби такт, з яким падають ті весла у воду, був сумний, сього він ніяк не потрапить передати нам. Значить, у чім тут секрет? А в тім, що поет може в кождій хвилі з домени зорового змислу перескочити в домену всякого іншого змислу, а маляр прив'язаний тільки до сього одного. Задля сього поет малює іншим способом, ніж маляр. Бо коли малярові риси, раз положені на полотно, лежать на ньому недвижно і в нашій уяві лишаються тільки недвижні, мов замерзлі образи, навіть коли тими образами символізується рух, — то поетові риси (слова, вірші), хоч лежать також недвижно на папері, але в нашій уяві репродукують рух, зміну, величезну різнорідність життєвих проявів. Отеє й є та поправка, якої потребує різка Лессінгова дистинкція. Не те відрізняє маляра від поета, що теми одного лежать виключно в категорії місця, а другого в категорії часу, а те, що техніка одної штуки зв'язана нерозривно тільки з одним змислом зору, коли тим часом друга дає можливість апелювати до всіх змислів.

5. ЯК ПОЕЗІЯ МАЛЮЄ МЕРТВУ ПРИРОДУ?

Маляр малює природу при помочі ліній і кольорів. А як малює поет?

Ми вже говорили про способи, якими поет осягає кольористичні ефекти, хоча, розуміється, ті ефекти ніколи не можуть бути такі безпосередні, як у маляра. Маляр дає нам враження кольорів, поет викликає тільки спомини кольорів; маляр апелює безпосередньо до змислу, поет до у я в й. Се перша і дуже важна різниця.

Друга, ще важніша, лежить в тім, як поет малює лінію. Маляр малює її просто, кладе її перед наші змисли; поет не може зробити сього, він мусить способами, властивими поезії, викликати в нашій уяві образ лінії, і тут виявляється величезна різниця між поезією і малярством. Візьмім для прикладу придніпрянський пейзаж: високий берег, яр, село внизу, ще нижче Дніпро, за Дніпром на березі каплиця. Маляр покаже нам усе те кількома рисами, закріпить контури на папері так, як вони являються його оку в своїй лінійній недвижності, в спокої. Поет малює сей пейзаж ось як (Ш е в ч е н к о. II, 89):

Із хмари тихо виступають

Обрив високий, гай, байрак;

Хатки біленькі виглядають,

Мов діти в білих сорочках

У піжмурки в яру гуляють;

А долі сивий наш козак

Дніпро з лугами вигравае...

І Трахтемиров геть горою

Нечипурні свої хатки

Розкидав з долею лихою...

Навіть лишаючи на боці порівняння, ми бачимо, що поет вніс у свій малюнок повно руху. Обрив, гай, байрак у нього не стоять перед очима, виступають; хатки не просто біліються, а виглядають; Трахтемиров мов спересердя розкидав свої хати і т. д. Таку саму процедуру ми бачимо на кождім кроці. Вона почасти лежить уже в мові і має своє джерело в стародавнім, антропоморфічнім погляді на природу, що панував тоді, коли творилася мова, а почасти в нашій психології і в тім несвідомім зчіплюванні образів, що є в значній часті основою нашого думання. Ми говоримо: сонце заходить, гора піднімається високо, шлях спускається круто вниз, степ стелиться рівно, яр біжить викрутасами, вулиця простягається 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 малювання словами мертвої природи. "Коли я, — пише дю Прель, — стоячи перед горою, поводжу очима по її контурах, як вона піднімається з низу до самого вершка, і не побачу крутих ліній, то скажу: гора звільна підноситься або злегка підноситься. Оба ті вирази дуже інтересні, і вони — хоч зрештою взяті навгад приклади з дуже обширної купи подібних — варті ближчого розбору, тим більше що, тільки вглибляючись в дух мови, ми можемо вияснити собі процес естетичної уяви і закінчити безплодну суперечку між формалістичною і ідеалістичною естетикою. "Гора підноситься звільна". Відки приходить до сього наша мова, що для означення відносин у просторі уживає слів, що означають відносини в часі? Здається, що на се є тільки одна відповідь: коли мій зір пробігає по контурах гори, то мусить власне підніматися звільна — подія часова; сю діяльність ока я переношу на предмет, немовби сама гора, як яка водяна хвиля, власне перед моїми очима піднімається вверх, і для того говорю: "гора піднімається звільна" . Мені здається, що, крім сеї одної причини, є ще й друга — коли не завсігди, то дуже часто, а власне згаданий уже вище антропоморфізм, про котрий будемо говорити пізніше. Тут нам треба тільки зазначити і добре відтінити, що п о е т м а л ю є м е р т в у п р и р о д у — о ж и в л ю ю ч и ї ї, м а л ю є л і н і ї п р и п о м о ч і р у х о в и х о б р а з і в. У Шевченка:

Оттут бувало із-за тину

Вилась квасоля по тичині,

немовби ми могли бачити той спіральний рух, який робить квасоля; на ділі ми бачимо тільки його результат. В іншім місці поет каже:

Ой три шляхи широкії

Докупи зійшлися,

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

У неділю вранці-рано

Поле вкрилося туманом,

немовби сей процес відбувався перед нашими очима. Мертвий киргизький степ він малює так:

Кругом тебе простягнулась

Трупом бездиханним

Помарнілая пустиня,

Кинутая богом,

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

А з яру

Встає пожар, і диму хмара

Святеє сонце п о к р и в а.

І стала тьма.

Правда, дійсний образ такого пожару повний руху, але ж маляр мусив би той рух усунути і схопити з нього тільки певний характерний момент, якусь одну лінію і закріпити її на полотні; поет сим не зв'язаний, він той самий один момент бере, так сказати, in stalu nascendi , малює при помочі рухових, а не недвижно закріплених образів. У нього —

виступають

Широкі 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,

І сонце спатоньки зове

У синє море, покриває

Рожевою пеленою.

У нього "очерет без вітру гнеться", у нього український пейзаж виглядає ось як:

Он гай зелений похилився,

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 інших великих поетів. І прошу завважити, що в більшині приведених ось тут прикладів ми маємо діло не з порівняннями, не з символікою, не з навмисними поетичними образами; поет силкується якнайпростіше передати те, що бачить чи то на ділі, чи в своїй уяві, силкується малювати, але малювати способом, властивим поетові, не малпуючи маляра. Я наведу ще для характеристики сеї прикмети поетичної творчості — малювання ліній і контур при помочі рухових образів — два славні уступи з Гомерової "Іліади" — опис Пандарового лука і Ахіллового щита. Змалювати лук — для маляра найпростіша річ, се його домена. Натомість для поета, коли він хоче бути пластичним 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 захищенім місці засівши,

Стрілив у груди йому, він затрепавсь і впав на каміння.

Роги йому з голови виростали на п'ядей шістнадцять.

Виточив їх і управив мистець рогового майстерства,

Вигладив гарно усе і придав обручки золотії.

Замість сказати, що був лук із цапового рога, мав 32 п'яді від кінця до кінця, був точений, гладкий і окований золотими обручками, поет в ряді пишних образів, хоч і немногими 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 описі Ахіллового щита; він показує нам, як на просьбу Ахіллової матері Фетіди Вулкан майструє той щит і прикрашає його штучними різьбами:

Сеє сказав і, лишивши її, повернувся до кузні,

Міхи звернув до горна і велів їм задимать щосили.

Двадцять тих міхів відразу задимало в печі огнисті,

Подуви різні шлючи у горни огнепального вітру,

Щоб то раз так, а раз сяк йому буть при роботі до ладу,

Як забажає Гефест для довершення всякого діла.

Він до вогню положив непоборного спіжу у тиглях,

Цину при тім, і величнеє золото, й срібло блискуче,

Ковадло потім упер у колоду і в правую руку

Молот могутній узяв, а кліщі взяв у ліву долоню.

Поперед всього він щит змайстрував металевий, великий.

Кований штучно зо спіжу, і втроє обвив ще довкола

Ясним його обручем і додав іще ретязі срібні.

П'ять було блях у щиті, а на верхній фігурок багато

Повиробляв на зразок велемудрого хисту худоги.

Землю створив він на ній, і розгойдане море, і небо,

Сонце, що вічно по цім оббігає, і місяць блискучий,

І всі 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 ніколи не ниряє в глиб Океану.

І далі йде довгий опис (XVIII, 489 — 579), як божеський майстер представив на тім щиті цілу масу побутових образів, і всі вони описані власне як сцени дійсного життя, повні руху і шуму, а не як мертві малюнки чи скульптури.

6. ЩО ТАКЕ ПОЕТИЧНА КРАСА?

Тут, може, буде пора сказати кілька слів про одне питання, котре вправді не поведе нас далі в наших дослідах над технікою поетичної творчості, але повинно прояснити і спростувати деякі хибні погляди, закорінені серед нашої суспільності.

Не один, читаючи отсі уваги про "естетичні основи" поезії, може й запитував себе з розчаруванням: як-то естетичні основи, а про поняття красоти, про сю головну основу естетики і поетичної творчості, досі не сказано ані слова? Адже ж усі естетики, від Канта до Гартмана, вважають головною основою і метою поетичної творчості красоту і починають свої естетичні міркування дефініцією, що таке є та краса. Що ж се за нова естетика, така, що торочить нам про змисли, враження і образи, а про красу ані слова?

Признаюся читачам, що дискусія 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, зовсім окреме, спеціальне значення. Дискусія про красу in abstracto , якою починають всі дотеперішні естетики, по моїй думці, є зовсім аналогічна дискусія про "душу", якою починалися давніші психології. Одна й друга дискусія були зовсім безплодні, бо переливали з пустого в порожнє, силкувалися вложити в слова щось таке, що не має під собою ніякої реальної основи, є тільки абстракцією з тисячів різнородних об'явів або є догмою, артикулом віри, але не предметом дійсного знання. І як вона, експериментальна психологія, замість міркувати in abstracto про душу яко про primum agens , починає з противного кінця і аналізує об'яви і умови психічної діяльності від найпримітивших аж до найбільше скомплікованих і силкується таким робом, аналітичне і ін-дуктивно, доходячи до зрозуміння, що є основою усіх психічних актів (див., напр., пречудову з методологічного погляду книгу Тена "De l'intelligence"), так і нова індуктивна естетика мусить прийняти за вихідну точку не поняття краси, а чуття естетичного уподобання, мусить при помочі психології аналізувати те чуття і далі мусить в обсягу кожної поодинокої штуки розбором її технічних способів і її взірцевих творів доходити до зрозуміння того, якими способами кожда штука в своїм обсягу викликає в нашій душі чуття естетичного уподобання? Дотеперішня ідеалістично-догматична естетика гарцювала на полі аб-страктів і не довела ані до якоїсь загальноприйнятої і за-гальновдоволяючої дефініції краси, ані до ясної і науково підпертої відповіді на питання: що і чому подобається нам? Вона лишилася тут при старому de gustibus non est disputandum і

не прояснила сумерків, які лежать у самім понятті "gustus" . Одним словом, вона нагадує ту бабу в народній фацеції, що жила в темній хаті і силкувалася внести до неї світло, ловлячи сонячне проміння решетом.

Нова індуктивна естетика кладе собі скромніші завдання. Вона не ловить невловимого решетом силогізмів, не має претензії на те, щоб з висоти абстр акційного поняття красоти диктувати закони артистичному розвоєві людськості,але стає на становищі далеко нижчім, та певнішім: поперед усього зрозуміти, а не судити і не приписувати законів. Вона слідить, що є постійне в змінних людських густах, аналізує чуття естетичного уподобання, послугуючися для сього по змозі докладними експериментальними методами, і не менше докладно аналізує кожду поодиноку штуку, щоб вивідати, в чім лежить те уподобання, яке збуджує вона в нашій душі. Сею дорогою вона не надіється дійти до поставлення ніяких законів ані правил для розвою кождої поодинокої штуки, бо, навпаки, вона думає, що всякі правила, чи то диктовані давніше, чи такі, які можна б було подиктувати коли-небудь, усе були і будуть мертвою схоластикою і перешкодою для розвою штуки. Певна річ, досліди сеї нової естетики матимуть не саме історичне значення. Помагаючи широким масам зрозуміти процес і виплоди артистичної творчості, вони тим самим оживлять їх зацікавлення до сих виплодів, їх любов і пошану для сеї високої творчої функції людського духу, а з другого боку, вони будуть і для артистів джерелом поучения, помагаючи їм удосконалювати артистичну техніку, остерігаючи перед шкідливими збоченнями в творчості, подаючи ключ до відрізнення правдивих, творчих артистів від дилетантів і віртуозів форми. Та й теоретично вже тепер, коли ся естетика числить дуже небагато літ розвою, вона дала деякі інтересні здобутки, а найінтересніший є, мабуть, сей, що помогла із артистичної естетики зовсім виелімінувати абстракційне поняття краси.

— Як то? — скрикне, може, дехто в святім обуренні. — Поняття краси виелімінованe з артистичної естетики? Так, значить, краса не є метою артистичної творчості? O tempora! O mores! .

— Так, шановний добродію! — скажу я на се. — На жаль, чи на лихо, чи на щастя, краса не є метою артистичної творчості. І не думайте, що се тільки тепер десь на якімсь конгресі запала така ухвала! Я скажу вам під секретом: вона ніколи й не була такою метою. Ніколи ніякий поет ані 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 генія, були мертвим товаром, а не живими творами штуки. І не артисти винні тому, що ви, шановний добродію, жили досі в тій ілюзії і не раз, може, — признайтеся 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". Ні, артисти і поети не винуваті тому, бо вони все йшли і йдуть одною дорогою. Винуваті тому панове естетики, котрі, замість студіювати дійсні твори штуки і з них a posteriori висновувати думки для зрозуміння штуки (се почав був робити, тільки дуже неконсеквентно і неповно перший естетик Арістотель, батько многих вірних, та ще більше невірних і шкідливих естетичних поглядів і формул), кинулися висновувати свої мнимі естетичні правила з абстрактного поняття краси, котре на ділі для артистичної творчості е майже зовсім байдуже. Бо візьмім яку хочете дефініцію краси і прирівняймо її до того, що дає нам поезія. Візьмемо, прим., Канта. По його думці, краса се тільки форма. "Formale Aesthetik soil von allem Inhalt absehen und sich auf blosse Form beschranken" — думка, без сумніву, глибока і вірна, та тільки, на жаль, не ясна для самого Канта, котрий зараз же додав, що ся "formale Schonheit ist nur ein sehr untergeordnetes Moment an der Kunstschonheit, die wesentlich von der Form auf den Inhalt geht" .

Значить, артистична краса повинна, по Кантовій думці, головно залежати від гарного змісту; гарна форма має для неї досить підрядне значення. В чім лежить краса змісту — Кант пояснює і не може пояснити, бо ж, по його словам, краса є виключно прикметою форми. А в чім лежить краса форми? "Die Form ist nur Schon als unbeabsichtigte, unwillkiirliche Darstellung und Versinnlichung der Ideen" . І знов блиск дуже мудрої думки в тумані пустих слів: зазначено роль несвідомого в артистичній творчості, та, приплутавши сюди містичні "ідеї", замість

конкретних вражень і психічних образів, попсовано всю річ. І остаточно не сказано нічогісінько, бо не в тім річ, щоб висловляти ідеї чи образи — все одно, свідомо чи несвідомо, а в тім річ, як висловлюється їх; ані сам факт висловлювання, ані зміст висловлюваних ідей не чинить краси; по самій Кантовій дефініції, краси треба шукати в формі, в тім, як висловлено, як узмисловлено ті ідеї, а про се Кант не говорить нічого ближче. Навпаки, своїм застереженням, що артистична краса "від форми йде до змісту", Кант і зовсім загородив собі і своїм наслідникам стежку до ліпшого зрозуміння сеї справи, бо заставив їх шукати краси в змісті, значить, судити зміст артистичних творів після формулой і шаблонів, придуманих для дефініції краси. А се значило більше-менше те саме, як коли би хто взявся міряти воду ліктем, а сукно квартою.

Візьмім, напр., дефініцію Шлегеля : "Das Schone ist die angenehme Erscheinung des Guten" . І тут на дні недоладно зчеплених слів є вірне почуття, що краса є щось приємне для нас, але поза тим яке ж баламутство, яка пуста гра загальниками — означування одного неясного двома неясними. І що має спільного так дефінійована краса з артистичною красою? Чи штука має метою подавати нам самі приємні образи? Зовсім ні. Вона часто малює нам муки — фізичні і душевні, вбійства, розчарування, 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, прогрішилнсь би против одного з найважніших принципів штуки, творили б речі мертві, нудні, не артистичні. Чи метою штуки є показувати нам красу? Зовсім ні. Адже ж Терзіт , Калібан , Квазімодо радше можуть уважатися взірцями бридкості, а проте вони — безсмертні твори штуки. В улюблені сюжети грецької пластики — фавни , сілени , кентаври — хіба се красавці? Та й загалом, хіба Гомер малює Ахілла на те, щоб показати в ньому ідеал красоти? Зовсім ні, його фізичною красотою він зовсім не займається, не описує її, хіба найзагальнішими, шаблоновими рисами. А духово Ахілл 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 різьбярі, творячи статуї Бельведерського Аполлона, Мілоської Венери, Ка-пітолінського Зевса, творили їх на те,

щоб показати нам ідеали красоти? Зовсім ні, вони творили богів, символізували той комплекс релігійних понять і почувань, який у душі кождого грека лучився з іменем даного божества. З сього погляду не видержує проби жадна інша дефініція красоти, не для того, щоб усі ті дефініції були фальшиві — в кождій з них є якесь зерно правди, недаром же мучились над ними мудрі люди! — але попросту для того, що малювання краси не є метою штуки.

Ті естетики, котрі основуються на догмі, що метою штуки є малювати красу, при найменшім зіткненні з дійсними творами штуки почувають дуже докучливий терн у нозі: поняття бридкого. Коли краса є доменою штуки, то відки ж береться те, що в творах штуки малюється так багато некрасивого, неспокійного, негармонійного, прикрого, бридкого? Яке право мають ті категорії вриватися в святий храм штуки, присвячений самій красоті, гармонії, здоров'ю і приємності! Одні естетики, консеквентні в своїй доктрині, сміло замикають очі на дійсні факти і заявляють: не мають права ті погані демони! Штука, котра не є культом красоти і гармонії, перестає бути штукою, є пародією, карикатурою, дегенерацією штуки. Забувають, сердеги, що в такім разі їм прийдеться покласти хрестик на всю дійсну штуку і лишиться при забутих і давно заплісніліх творах вроді Річардсонової "Памели" або "Paster fido" Гваріні , при творах, виплоджених власне доктриною, а не дійсним поетичним вітхненням, при тім, що ми нині хрестимо назвою псевдокласицизму і фальшивого сентименталізму.

Інші естетики силкуються прорубати в тій доктрині хвірточку для дійсності і говорять: бридке має настільки право доступу до штуки, наскільки воно потрібне для змалювання характеристичного. І тут є на дні пустої фрази вірне почуття, але сама фраза пуста і не пояснює нічого, а навпаки, утруднює справу, бо замість одного неясного поняття 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 зовсім не характеристичне, а проте мати таке саме право доступу до штуки, як і краса. Візьмемо деякі класичні приміри. У Бельведерського Аполлона

характеристичною є вип'ята, чудово збудована грудь — чи вона бридка? У Одіссея характеристичний є бистрий практичний розум — що спільного має він з поняттям краси або бридкості? Чим і для кого характеристична бридкість Терзіта? Здається, тільки для нього самого. І пощо взяв Гомер сього бридкого чоловіка до "Іліади"? Що він схотів схарактеризувати або відтінити при його помочі? Нічогісінько.

"Aby i tego nie brakowato" , — можна б сказати словами одного шановного педагога, сказаними в відповідь на питання, пощо бог сотворив воші, блощиці та мокриці.

Ні, нічого не поможе хвірточка, де цілий будинок покладений кепсько і на невідповіднім грунті. Раз назавсіди ми мусимо сказати собі: для поета, для артиста нема нічого гарного ані бридкого, прикрого ані приємного, доброго ані злого, характеристичного ані безхарактерного. Все доступно для його творчості, все має право доступу до штуки. Не в тім, які речі, явища, ідеї бере поет чи артист як матеріал для свого твору, а в тім, як він використає і представить їх, яке враження він викличе при їх помочі в нашій душі, в тім однім лежить секрет артистичної краси. Грецькі фавни і сатири можуть собі бути які хочуть бридкі, а проте ми любуємося ними в скульптурі. Терзіт і Калібан погані, брудні і безхарактерні, а проте ми говоримо: ах, як же чудово змальовані ті постаті! Гоголівські фігури, такий Хлестаков, Сквозник-Дмухановський, Ноздрьов, Плюшкін і т. і., певно, не взірці ані фізичної, ані моральної краси, а проте вони безсмертні, безсмертне гарні артистичною красою.

Як у релігії, по словам Гуцкова, "Nicht was man glaubt, Nur wie man's glaubt, das giebt allein den Ausschlag" , так само і в артистичній творчості краса лежить не в матеріалі, що служить їй основою, не в моделях, а в тім, яке враження робить на нас даний твір і я к и м и способами артист зумів осягнути те враження.

Уяснивши собі те, ми відразу виходимо з метафізичного туману і з пустої гри абстрактними поняттями і стаємо на полі реальних явищ,

доступних для докладної обсервації і експерименту. І що найцікавіше, відси ми без труду можемо добачити всі зерна вірної думки в попередніх естетичних теоріях. Коли для Канта формальна краса лежить тільки в формі, без огляду на зміст, то се тільки інший, ідеалістичний вислів нашої думки, що артист може всякий зміст обробити артистично гарно. Коли ж той самий Кант говорить далі, що в творах штуки сама формальна краса значить небагато, бо "die Schonheit geht von der Form auf den Inhalt" , то се є тільки недокладний вислів Гоголевої думки, що артист, перетворюючи по-своєму явища дійсного світу, надаючи їм артистичну форму, тим самим ублагород-нює їх, підносить їх "в перл создания". Коли Шлегель каже, що краса є приємною появою добра, то се тільки метафізична стилізація того факту, що твори штуки, навіть витискуючи у нас сльози, справляють нам розкіш. Коли ж той самий Шлегель говорить далі, що бридкість є неприємне явище зла, то в творах штуки можна б радше сказати, вживаючи сеї самої термінології, що бридкість є приємне явище зла, хоча, звісно, поняття добра і зла приплутано туг зовсім не до ладу. Може, ся невеличка екскурсія на поле естетичної метафізики не буде без пожитку і для нашої громади, котра іноді буває також не в пору і не до ладу "естетичною".