

Із секретів поетичної творчості

Автор:

Іван Франко

Із секретів поетичної творчості

Іван Якович Франко

Іван Франко

Із секретів поетичної творчості

Публіцистика

I. ВСТУПНІ УВАГИ ПРО КРИТИКУ

Певно, не раз тобі доводилося, шановний читачу, вчитувати в критичних статтях та оцінках такі осуди, як: отее 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 скрупулянтним трибуналом, то нема що й казати, твое бажання було даремне. Критик не говорив тобі нічого більше, не мотивував свого осуду або в найліпшій 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 цього закиду. Очевидно, кождий, хто пише, чинить се в тім намірі, щоби піддати, сугестувати другим якісь думки, чуття, виображення, тільки що один уживає для сеі 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 пережитте 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 якоісь 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, вводючи в неї нове зерно життєвого досвіду, нове пережиття і рівночасно зціплюючи те нове з тим запасом виображень та досвідів, які є активні або які дримають 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 немінучим резонансом всякого, хоч би й як абстрактно-розумового духового процесу. Та сього не досить. Адже ж учений, викладаючи нам здобутки науки, мусить послуговуватися 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 частку 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[1 - Леметр Жюль Франсуа (1853-1914) — французький буржуазний критик і письменник, представник імпресіоністичної школи в літературознавстві. Член французької Академії (з 1896р.).], готові зупинитися на тім. Ось, напр., Леметрові слова про критику, висказані в його статті про Поля Бурже[2 - Йдеться про есе Леметра у збірнику «Сучасники» (1886-1889)]. «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 крайне 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 такому разі критик не буде потребувати мотивувати їх ближче, — або вони суперечні з поглядами більшості, в такому чи іншому напрямі революційні, і в такому 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 темперамент (значить, засіб свого чуття і навіть хвилиних настроїв). Так що ж з того? Учений також не може знівечити в собі вплив 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 інше цікаво.

Свій погляд на критику договориє д. Леметр ось якими характерними словами: «Критика різnorodна 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 цьому ще не зупинився процес її розвою. Як доктрина — вона несолідна, як наука — не докладна і, мабуть, іде попросту до того, щоби зробитися штукаю, користуватися книжками для збагачення і ублагороднювання своїх вражень». Коли що-небудь можна зрозуміти в тій блискучій галімації, так се хіба те, що д. Леметр прокламує повне банкрутство 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, штукаю смакування книг, а зійде на пусту, хоч і «артистичну» (т. е. блискучу по формі) балаканину або, ще гірше, 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 подобаються 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 Брюнет'єра, в усякім разі нібито артистична, т. е. така, що блискучою, ніби артистичною формою маскує свою ненауковість.

Я трохи довше зупинився на словах Леметра головню 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[3 - Бар Герман (1863-1934) — австрійський буржуазний письменник і літературний критик. Один із теоретиків експресіонізму.«Die Zeit» — громадсько-політичний і науково-

мистецький тижневик ліберального напрямку. Видавався у Відні у 1894-1904 рр.], що є керманічем літературної часті в віденському 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 більшість — 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 згасла 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 всіма 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 вічному, 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 ентузіастична тирада викличе яке-небудь ясне виображення, а не сам тільки шум у вухах. Нема що й мовити, що така критика є в найліпшій 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 послуговуватися, щоби досягнути своєї цілі? 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, штукаю смакування літературних творів. І тут така сама історична галіматія, як уперед була логічна. Критика була насамперед догматична? Що се значить? Чи Арістотель[4 - Арістотель (384-322 до н. е.) — старогрецький філософ і вчений, ідеолог античного рабовласницького суспільства. У творах розробляв проблеми філософії, логіки, психології, природознавства, історії, політики, етики,

естетики.], 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 komponуванні 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. е. з історією літератури. Він показує як на приміри критиків — на істориків літератури Нізара[5 - Нізар Дезіре (1806-1888) — французький історик літератури. Автор «Histoire de la litterature francaise» (1844-1861), «Souvenirs» (1888).], Тена[6 - Тен Іполит (1828-1893) — французький філософ-позитивіст, в літературознавстві — представник культурно-історичної школи.] 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 прийшлося би в таким 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»[7 - Так мені подобається (лат.).].

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. е. основою 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[8 - У даному випадку І. Франко виявив слабку обізнаність з художнім аналізом літературних творів у працях російської революційно-демократичної критики. Проте в цій роботі він визнавав політичне і соціальне спрямування статей Добролюбова і Чернишевського про літературу.], 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 переконавшись, 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 поводить 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 письменник змалює портрет дійсної людини або подасть її біографію, то для реального критика це 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 артистичному творі, або вірність і дійсність настроїв, зображених в ліриці. Чи надасться йому тут метод статистичний, чи описовий, 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 це все «реальна» критика не дає ніякої відповіді. На ділі ж, оскільки вона розвивалась була в Росії в 50-тих і 60-тих роках, це була переважно пропаганда певних суспільних та політичних ідей під маскою літературної критики. Як пропаганда вона мала своє велике значення; як літературна критика вона показала далеко не на висоті своєї задачі.

Сі уваги доводять нас і ще до одного обмеження: політичні, соціальні, релігійні ідеї властиво не належать до літературної критики; дискутувати їх треба з спеціальною для кожної 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 якомусь літературному творі, і обмежиться на саму дискусію чисто літературних і артистичних питань, які насуває даний твір, то він вповні відповість своїй задачі.

Що ж це 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 ці питання, та не вважають потрібним зупинитися на них довше. Це питання про відносини штуки до дійсності, про причини естетичного вдоволення в душі людській, про способи, як даний автор викликає це 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 впливають із них? Буде це 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 послуговуватися. Літературна критика мусить бути, по нашій думці, попереду усього естетична, значить, входить в обсяг психології і мусить послуговуватися тими методами наукового досліджу, якими послугується 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 е властиво наука про почування, спеціально про відчування артистичної краси, — значить, е частиною психології. А в таким разі й основана на ній критика мусить бути психологічною і, тільки будши такою, може користуватися й тими науковими методами досліджу, 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 разом до основних питань літературної критики. Відколи поезія виділилася з буденної мови і зробилася окремою духовою функцією, відтоді люди почали застановлятися 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, божя сила. Поезія, по думці старинних народів, се боже вітхнення, *inspiratio*[9 - Натхнення, навіювання (лат.)]; поет е тільки знярядом божого об'явлення; він не е одвічальний за свої пісні, бо творить їх в непритомнім стані. Сей стан інколи порівнюють зі станом п'яного чоловіка. В староіндійських книгах «Ріг-Веди»[10 - «Ріг-Веди» — пам'ятка давньої індійської літератури і релігії. Складена не пізніше VI ст. до н.е.] і в староперській «Зенд-Авесті»[11 - «Зенд-Авестія» — збірка «святих» текстів міфологічного та релігійного змісту, написаних давньоіранською мовою.] 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 разом богом драматичної поезії. У зв'язку з тим стоїть заховане у Павсанія[12 - Павсаній (II ст. до н.е.) — давньогрецький історик і митець, автор «Описів Еллади».] (#928; #949; #961; #953; #942; #947; #951; #963; #953; #962; I, 21) оповідання, що знаменитий трагик Есхіл був товаришем Діоніса; сам сей бог посвятив його на поета, а властиво, співав його устами; упоений вином Есхіл списував свої трагедії, сам не тямлячи, що пише.

Далеко частіше, особливо у греків, процес поетичної творчості приводжено в зв'язок з певного роду божевільством, з духовою хворобою, 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 іншій 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 ущертъ, —

співає Овідій[13 - Овідій Публій Назон (43 р. до н.е. —17 р. н.е.) — римський поет, автор «Метаморфоз», «Скорботних елегій», «Героїнь» (Послань).], а в гомерівським 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[14 - Йдеться про видання творів Гомера: Epigrammata et Batrachomachia. Homero vulgo attributis. Ex recensione Augusti Baumeister. Lipsiae, 1874.], 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 (Zeller. Geschichte der griechischen Philosophie[15 - Йдеться про працю німецького вченого Едуарда Целлера «Grundriss der Geschichte der griechischen Philosophie» (1880).], I, 263).

Платон[16 - Платон (428-348 до н.е.) — грецький філософ-ідеаліст, у творах якого, зокрема в «Діалогах», естетичні ідеї посідають чільне місце.] виразно протиставляє поетичне вітхнення свідомій штуці; по його думці, поети, себто те, що чинять, не чинять з розмислом, але якимсь природним поривом, немов маючи в собі якогось іншого духа. В іншій місці він просто називає сей стан (божевілля), або боже наслання (Zeller. Op. cit., I, 498, 511). Ціцерон[17 - Ціцерон Марк Туллій (106-43 рр. до н.е.) — римський оратор, політичний діяч і письменник.] передає подібні слова старшого філософа Демокріта[18 - Демокріт (бл. 460-370 до н.е.) — грецький філософ-матеріаліст, один із засновників атомістичної теорії побудови матерії. Розробив також деякі питання естетики й мовознавства.]: «Negat enim sine furore Democritus quernquam poetam magnum esse posse»[19 - Бо Демокріт заперечує, що без божевілля великим не може бути поет (лат.).] (De

divinationibus, I, 37). Та й стара латинська назва *carmen*, що в літературній мові отримала значення «вірша», «поема», первісно значила «закляття», «чарівницька примова»; відгомін цього первісного значення заховався ще й досі в французьким 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 (рукодільник, ремісник), що заступила місце первісного — співак. Маючи назву на означення поета, пізніші теоретики вимірковували для неї відповідні дефініції, не згідні з самою основою предмета. Платон виводить сю назву від поняття — 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[20 - Геродот (бл. 484-425 до н.е.) — грецький історик. У творі «Історія греко-перських війн» широко використав стародавні міфи й легенди.] назвав Гомера і Гесіода[21 - Гесіод (VIII-VII ст. до н.е.) — грецький поет, автор дидактичних поем «Роботи і дні», «Теогонія» («Походження богів»)]. тими, що зробили грекам богів. Відповідно до цього розуміння дефініював також Арістотель поезію як свідоме перетворювання міфів, що е в найширшій розумінні слова, споминів, себто ідей, отожд 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 поі, який заховався в старослов'янським і теперішнім російським пою, поі — 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»[22 - «Sturm und Drang» («Буря і натиск») — літературний і суспільний рух у Німеччині 70-80-х років XVIII ст., спрямований проти абсолютизму та деспотизму монархії. Назва походить від п'єси Ф. Клінгера «Буря і натиск» (1776).]. Його поклик був: емансипація поезії з конвенціональних повивачів в ім'я свободної, 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[23 - Я починаю опівночі, схоплююсь, як божевільний, з постелі; ніколи ще мої груди не були сповнені більшого натхнення, щоб оспівати вічного мандрівника (нім). — Ред.]

(Goethes Werke[24 - Йдеться про видання: Goethes Werke. Funfter Teil. Herausgegeben von H. Dflazer. Berlin und Stuttgart, O. J., що виходило у серії «Deutsche National-Literatur», яку видавав Йозеф Кюрхнер. Порядковий номер V тому творів Гете у цій серії — 86.], V, 153; Kurchner D. Nat. Litt., 86)

Поетичне вітхнення називається «holder Wahnsinn»[25 - Миле божевілля (нім). — Ред.], скептик Віланд у вступі до свого «Оберона»[26 - Йдеться про фантастичну поему німецького письменника-просвітителя Кристофора-Мартіна Віланда (1733-1813).] вискачав уперве ту характерну дефініцію:

Noch einmal sattelt mir den Hippogryphen, ihr Musen,

Zum Ritt ins alte, romantische Land!

Wie lieblich um meinen entfesselten Busen

Der holde Wahnsinn spielt! Wer schlang das magische Band

Um meine Stirne?[27 - Ще раз осідлайте мені, музи, Гіпогрифа для їзди в стару романтичну країну. Як любо грає в моїх звільнених грудях миле божевілля! Хто пов'язав мое чоло магичною пов'язкою? (нім.).]

(Wielands Werke[28 - Йдеться про видання: Wielands Werke. Zweiter Teil. Herausgegeben von H. Prohle. Berlin und Stuttgart, O. J., що виходило у серії «Deutsche National-Literatur». II том відповідав № 52 цієї серії.], 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»[29 - Відкривачами невідомого (нім.).]. Та ми будемо намножувати їх. Пригадаємо тільки, як Міцкевич[30 - Міцкевич Адам Берnard

(1798-1855) — польський поет і діяч національно-визвольного руху.] у одній своїй імпрровізації признався про писання свого «Pana Tadeusza»:

Ja rymow nie dobieram, ja zglosek nie skladam,

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 skrzydztach natchnienia[31 - Я не добираю рим, не складаю літер, усе написав так, як тут до вас кажу. Тільки вдарю себе в груди, і відразу вибухає потік слів, а якщо в тій течії блисне іскра божа, то вона не наслідок розуму і не плід мрії — я прийняв її від бога на крилах натхнення (польськ.).]

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

Ся сама думка, що поетична творчість е щось відмінне від звичайного людського «я», вносить до нього щось особливе, проривається не 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)[32 - Йдеться про видання: Кобзарь Тараса Шевченка, частина друга. Львів, видання Товариства імені Т. Шевченка, 1893. Тут і далі І. Франко

посилається на це видання.]

Таких місць у «Кобзарі» чимало; їх можна би взяти за образіві 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 таким 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[33 - Шопенгауер Артур (1788-1860) — німецький філософ-ідеаліст. Його вчення пройняте волюнтаризмом, ірраціоналізмом, песимізмом.], Гартмана[34 - Гартман Едуард (1842-1906) —

німецький філософ-ідеаліст, вважав, що у творчому процесі свідомість не відіграє значної ролі] 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 дослідження цього було замало, бо, роблячи «несвідоме» основним елементом, Гартман тим самим зробив його чимсь незвідним, таким, що не підлягає дальшому аналізу.

Тільки в найновіших часах, коли за почином Фехнера[35 - Фехнер Густав-Теодор (1801-1887) — німецький вчений, філософ-ідеаліст. Засновник психофізики, що мала значний вплив на розвиток експериментальної психології.] і Вундта[36 - Вундт Вільгельм (1832-1920) — німецький фізіолог, психолог, філософ-ідеаліст, один із засновників експериментальної психології. Використовуючи нові для тогочасної науки дані з праць В. Вундта, а також Штейнталя, дю Преля, І. Франко підпадав іноді під вплив їхньої ідеалістичної методології.] розпочалися в Німеччині, Англії, Франції і Італії систематичні дослідження 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 минулому році, — студією Макса Дессуара[37 - Дессуар Макс (1867-1947) — німецький естетик і психолог. Засновник ідеалістичної теорії естетики, що дістала назву «загальної науки про мистецтво». Тут І.Франко згадує його книжку «Подвійне Я» (1896).] «Das Doppel-Ich», щоби показати, як сучасні психологи вивчають сю загадкову сторону поетичної творчості. В своїй студії підносить Дессуар той факт, що велика сила спостережень, зібраних в останніх 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 увагою 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 е 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 розтріпанним!»! Прошу зважити, яка скомплікована була тут діяльність, а проте здавалося, що свідомість нічогісінько про неї не знала. Герой цієї маленької пригоди робить усі приготування до виходу так систематично і порядно, немовби уперед обдумав їх якнай докладніше. 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 дебат 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 Unterbewusstsein). 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 частина того, що чоловік зазнав в житті, найбільша частина 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. Отже є 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[38 - Йдеться про статтю австрійського психолога Макса Бенедикта «Des rapports existant entre La Folie et la Criminalite», текст якої з помітками І. Франка зберігається в його особистій бібліотеці.]: «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 вбилися їй у тямку 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 назавсідги, 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, е 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 духовна 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 острый 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 кожного словах. Отсі щасливо обдаровані психологічні Крезі[39 - Крез (бл. 560-546 до н.е.) — останній цар Лідії. Ім'я Креза, якого вважали найбагатшою людиною свого часу, стало синонімом дуже заможної людини.] і копачі захованих скарбів — се й є наші поети. Властиво, віднаходять і видобувають вони ті скарби не зовсім 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»)[40 - Йдеться про статтю австрійського прозаїка і драматурга Франца Грільпарцера (1791-1872) із циклу його «Додатків до автобіографії», вміщену у виданні «Franz Grillparzer. Samtliche Werke. Herausgegeben von Albert, Zipper. Bd. 5. Leipzig, 0. J., с. 270.]

Кінець ознакомительного фрагмента.

notes

Примітки

1

Леметр Жюль Франсуа (1853-1914) — французький буржуазний критик і письменник, представник імпресіоністичної школи в літературознавстві. Член

французької Академії (з 1896р.).

2

Йдеться про есе Леметра у збірнику «Сучасники» (1886-1889).

3

Бар Герман (1863-1934) — австрійський буржуазний письменник і літературний критик. Один із теоретиків експресіонізму.

«Die Zeit» — громадсько-політичний і науково-мистецький тижневик ліберального напрямку. Видавався у Відні у 1894-1904 рр.

4

Арістотель (384-322 до н. е.) — старогрецький філософ і вчений, ідеолог античного рабовласницького суспільства. У творах розробляв проблеми філософії, логіки, психології, природознавства, історії, політики, етики, естетики.

5

Нізар Дезіре (1806-1888) — французький історик літератури. Автор «Histoire de la litterature francaise» (1844-1861), «Souvenirs» (1888).

6

Тен Іполит (1828-1893) — французький філософ-позитивіст, в літературознавстві — представник культурно-історичної школи.

7

Так мені подобається (лат.).

8

У даному випадку І. Франко виявив слабку обізнаність з художнім аналізом літературних творів у працях російської революційно-демократичної критики. Проте в цій роботі він визнавав політичне і соціальне спрямування статей Добролюбова і Чернишевського про літературу.

9

Натхнення, навіювання (лат.).

10

«Ріг-Веди» — пам'ятка давньої індійської літератури і релігії. Складена не пізніше VI ст. до н.е.

11

«Зенд-Авестія» — збірка «святих» текстів міфологічного та релігійного змісту, написаних давньоіранською мовою.

12

Павсаній (II ст. до н.е.) — давньогрецький історик і митець, автор «Описів Еллади».

13

Овідій Публій Назон (43 р. до н.е. —17 р. н.е.) — римський поет, автор «Метаморфоз», «Скорботних елегій», «Героїнь» (Послань).

14

Йдеться про видання творів Гомера: Epigrammata et Batrachomachia. Homero vulgo attributis. Ex recensione Augusti Baumeister. Lipsiae, 1874.

15

Йдеться про працю німецького вченого Едуарда Целлера «Grundriss der Geschichte der griechischen Philosophie» (1880).

16

Платон (428-348 до н.е.) — грецький філософ-ідеаліст, у творах якого, зокрема в «Діалогах», естетичні ідеї посідають чільне місце.

17

Ціцерон Марк Туллій (106-43 рр. до н.е.) — римський оратор, політичний діяч і письменник.

18

Демокріт (бл. 460-370 до н.е.) — грецький філософ-матеріаліст, один із засновників атомістичної теорії побудови матерії. Розробив також деякі питання естетики й мовознавства.

19

Бо Демокріт заперечує, що без божевілля великим не може бути поет (лат.).

20

Геродот (бл. 484-425 до н.е.) — грецький історик. У творі «Історія греко-перських війн» широко використав стародавні міфи й легенди.

21

Гесіод (VIII-VII ст. до н.е.) — грецький поет, автор дидактичних поем «Роботи і дні», «Теогонія» («Походження богів»).

22

«Sturm und Drang» («Буря і натиск») — літературний і суспільний рух у Німеччині 70-80-х років XVIII ст., спрямований проти абсолютизму та деспотизму монархії. Назва походить від п'єси Ф. Клінгера «Буря і натиск» (1776).

23

Я починаю опівночі, схоплююсь, як божевільний, з постелі; ніколи ще мої груди не були сповнені більшого натхнення, щоб оспівати вічного мандрівника (нім). — Ред.

24

Йдеться про видання: Goethes Werke. Funfter Teil. Herausgegeben von H. Dflazer. Berlin und Stuttgart, 0. J., що виходило у серії «Deutsche National-Literatur», яку видавав Йозеф Кюрхнер. Порядковий номер V тому творів Гете у цій серії — 86.

25

Миле божевілля (нім). — Ред.

26

Йдеться про фантастичну поему німецького письменника-просвітителя Кристофора-Мартіна Віланда (1733-1813).

27

Ще раз осідлайте мені, музи, Гіпогрифа для їзди в стару романтичну країну. Як любо грає в моїх звільнених грудях миле божевілля! Хто пов'язав мое чоло магичною пов'язкою? (нім.).

28

Йдеться про видання: Wielands Werke. Zweiter Teil. Herausgegeben von H. Prohle. Berlin und Stuttgart, O. J., що виходило у серії «Deutsche National-Literatur». II том відповідав № 52 цієї серії.

29

Відкривачами невідомого (нім.).

30

Міцкевич Адам Бернард (1798-1855) — польський поет і діяч національно-визвольного руху.

31

Я не добираю рим, не складаю літер, усе написав так, як тут до вас кажу. Тільки вдарю себе в груди, і відразу вибухає потік слів, а якщо в тій течії блисне іскра божа, то вона не наслідок розуму і не плід мрії — я прийняв її від бога на крилах натхнення (польськ.).

32

Йдеться про видання: Кобзарь Тараса Шевченка, частина друга. Львів, видання Товариства імені Т. Шевченка, 1893. Тут і далі І. Франко посилається на це видання.

33

Шопенгауер Артур (1788-1860) — німецький філософ-ідеаліст. Його вчення пройняте волюнтаризмом, ірраціоналізмом, песимізмом.

34

Гартман Едуард (1842-1906) — німецький філософ-ідеаліст, вважав, що у творчому процесі свідомість не відіграє значної ролі

35

Фехнер Густав-Теодор (1801-1887) — німецький вчений, філософ-ідеаліст. Засновник психофізики, що мала значний вплив на розвиток експериментальної психології.

36

Вундт Вільгельм (1832-1920) — німецький фізіолог, психолог, філософ-ідеаліст, один із засновників експериментальної психології. Використовуючи нові для тогочасної науки дані з праць В. Вундта, а також Штейнталя, дю Преля, І. Франко підпадав іноді під вплив їхньої ідеалістичної методології.

37

Дессуар Макс (1867-1947) — німецький естетик і психолог. Засновник ідеалістичної теорії естетики, що дістала назву «загальної науки про мистецтво». Тут І.Франко згадує його книжку «Подвійне Я» (1896).

38

Йдеться про статтю австрійського психолога Макса Бенедикта «Des rapports existant entre La Folie et la Criminalite», текст якої з помітками І. Франка зберігається в його особистій бібліотеці.

39

Крез (бл. 560-546 до н.е.) — останній цар Лідії. Ім'я Креза, якого вважали найбагатшою людиною свого часу, стало синонімом дуже заможної людини.

40

Йдеться про статтю австрійського прозаїка і драматурга Франца Грільпарцера (1791-1872) із циклу його «Додатків до автобіографії», вміщену у виданні «Franz Grillparzer. Samtliche Werke. Herausgegeben von Albert, Zipper. Bd. 5. Leipzig, 0. J., с. 270.

Купить: <https://telnovel.me/ivan-franko/z-sekret-v-poetichno-tvorchost>

надано

Прочитайте цю книгу цілком, купивши повну легальну версію: [Купити](#)