

Анатолій Макаров

П'ять емоцій

Підсвідомість і мистецтво



Анатолій Макаров
Т'ямь етюдів

Підсвідомість і мистецтво

Нариси з психології творчості

547111 □

НБ ПНУС



547111

Київ
«Радянський письменник»
1980

ББК 88.4+83
М15

За задумом автора, відомого українського критика і мистецтвознавця, ця книжка — своєрідний і нетрадиційний вступ до психології сучасного мистецтва.

Вперше за останні кілька десятиліть тут широко розглядається і вільно обговорюється значення підсвідомості для художньої творчості. Аналізуючи еволюцію нового стилю мислення у поезії, автор звертається до сновидної образності Т. Шевченка, фантастичних візій Лесі Українки, до новаторської естетичної думки І. Франка, М. Хвильового, А. Бретона, до найвиразніших проявів підсвідомості у творах Ліни Костенко, Є. Гуцала, І. Драча, М. Вінграновського. В останній частині йдеться про творчі уроки французької школи сюрреалізму.

Рецензент
доктор психологічних наук
В. О. Моляко

Редактор Н. Я. Дзюбенко

М $\frac{4603020102-054}{M223(04)-90}$ 10.90

ISBN 5-333-00422-6 © Макаров А. М., 1990

БІБЛІОТЕКА

Івано-Франківського
педагогічного інституту

ІНВ. № 849-11

«Порівняння поетичної фантазії з сонними привидами, а в дальшій лінії з галюцинаціями, тобто привидами наяві, не є пуста забавка. Се явища одної категорії... Студіюючи психологію сонних візій та галюцинацій, ми будемо мати важні причини до пізнання поетичної фантазії і поетичної творчості».

(І. Франко)

1. ВІДРОДЖЕННЯ ІНТЕРЕСУ ДО УМОВНОГО МИСТЕЦТВА

Нещодавно один сердитий літературознавець закинув мені довільне маніпулювання читацькою думкою. Для того, щоб говорити від імені читача, вважає він, «потрібні систематичні соціологічні дослідження, не завадила б, до речі, й комп'ютерна обробка інформації даних анкетування». Все правильно. Особливо щодо комп'ютерів. Але поки в нас (принаймні в мене) їх немає, ризик видати власну думку за загальноприйняту залишається в силі.

Пам'ятаючи оте розумне попередження, почну нашу розмову про зростаючу роль умовних форм в художній творчості не з своїх давніх і вже побляклих спогадів, пов'язаних з головною подією в літературному житті 1967 року — з'явою тепер уже всесвітньовідомого роману М. Булгакова, — а з друкованого свідчення М. Чудакової:

«Описати враження, яке справив

і Підсвідомість
і художня творчість

на нас, других читачів, роман «Майстер і Маргарита», я не берусь. Будь-яка зустріч знайомих починалась з запитання: «Читали?» Одинадцятий номер журналу «Москва» за 1967 р. рвали з рук... Для широкого читача шістдесятих років Булгаков виник з небуття, — виник несподівано, заповнивши собою літературний горизонт»¹.

Звертаючись, нарешті, й до власних вражень того часу, додам, що для мене, як і для більшості читачів (на цьому наполягає й М. Чудакова), те, перше читання роману не розкривало його ідейних глибин. Вражала насамперед форма — багатомірна, хвилююче загадкова, фантазмагорична. Читачеві 60-х років, смак якого формувався в умовах домінування життєвої правдоподібності в літературі, важко було прорватися крізь умовні образи Булгакова й оцінити світоглядну суть його великого твору. Хоча все ж таки деякий досвід був. Крім Е. Хемінгуей в 60-ті роки був уже прочитаний Ф. Кафка, крім М. Шолохова читали А. Платонова. Високим рівнем умовності позначено художнє мислення й таких популярних у ті роки письменників, як Сартр, Пастернак, Елюар і Вознесенський. У знаменитому вірші Євтушенка «Спадкоємці Сталіна» (1962) мертвий диктатор дивиться в щілину домовини, щоб запам'ятати обличчя тих, хто його виносить з Мавзолею. Така умовність вже й тоді не здавалася надмірною. Усі розуміли, що йдеться не лише про поетичний домисел, а про дуже серйозні речі, що за тими «готичними жахами» і телефонізованими домовинами стоїть наша, цілком реальна тривога за майбутнє країни:

Здається мені: в саркофазі стоїть телефон —
Комуся-то ізнов віддає розпорядження Сталін.

¹ Чудакова Маризтта. «Ваш роман прочитали...» // Булгаков Михаил. Мастер и Маргарита. — Ижевск, 1987. — С. 10.

Летять вкавівки в саркофагу, летять по дратах!..
Ні, Сталін не вмер.

Він вважає: минуле — у цілості.

Його в Мавзолею,

нарешті, ми винесли,
так.

Та як, підкажіть, із сталінців

Сталіна винести?!

(Переклад С. Тельнюка)

Ця «містична» форма політичної поезії вражала сильніше за будь-які факти, вірші залишались у пам'яті на десятиліття.

Якщо казати про українського читача, то розвиткові його здатності розуміти нежиттєподібне в мистецтві сприяла насамперед поезія шістдесятників, знайомство з творчістю І. Драча, М. Вінграновського, Ліни Костенко, Д. Павличка, Б. Нечерди, І. Жиленко, В. Голобородька. В їхній незвичній за формою поезії знаходила своє вираження вільна суспільна думка, не скута приписами тогочасної ідеологічної догматики. Читач опирався, затято сперечався, але поволі переконувався, що за тими «поетичними дивацтвами» (популярний вираз тих років) стоїть дещо більше, ніж бажання бути оригінальним. Несподіваним, а тому особливо цінним свідченням зростання рівня умовності сучасного поетичного мислення стала поема О. Твардовського «Тьоркін на тому світі». Традиційна «езопова мова» сполучалась у цьому дивному творі з елементами того стилю, який сьогодні називається «неоміфологічним». Але це не завадило його друкуванню. Тогочасний лідер країни, М. С. Хрущов, зумів-таки побачити в химерній поемі Твардовського гостру політичну сатиру на бюрократів. Вона була надрукована в центральній пресі й прочитана мільйонами читачів.

Цікаво, що майстри, чия художня думка формувалась в умовах ненормативного розвитку літератури

«досталінських часів» (в українській поезії — Рильський, Тичина, Бажан, Сосюра, Мисик), активно підтримували пошуки нової образної мови, захищали тогочасних новаторів від безглуздих звинувачень у формалізмі, трюкацтві та ігноруванні принципу народності. (Звичайно, в таких випадках народність нерідко ставала синонімом примітивності, отожнювалася з заграванням з невибагливим смаком).

Уже тоді, в 60-х роках, почала вимальовуватись тепер уже всім відома тенденція зростання нової суспільної і нерідко політично гострої думки з незвичними, а тому й особливо вражаючими формами художньої умовності.

Завершувалося формування реалізму нового типу, або, як каже Євтушенко, «реалізму фантазій і видінь». Художників і поетів звинувачували у спотворенні дійсності. Насправді ж їх хвилювала її правда. Їхнє нібито «деформоване мистецтво» напрочуд точно відображало цілком реальні деформації соціального життя. Викривальність творів деяких новаторів 60—70-х років фактично не поступається перед громадянським пафосом передвижників минулого століття. Образне мислення було іншим, а суть — та ж сама.

«Від натюрмортів, у яких справді був деякий вплив Сезанна, — пише поет про свого друга-художника, — Целков повільно й могутньо вийшов до серії індивідуальних і групових портретів конвейерно-роботоподібних осіб, породжених віком розщепленого атома й електроніки, віком Дахау, Гулага, Хіросіми. Ці особи страшнуваті, але тим не менше їм не чужі сентиментальні, цілком людські пориви, і їхня автоматизована психологія хилиться десь на грані між фашизмом і дитинно-дикунською наївністю. Тип цих осіб інтернаціональний, адже їх можна зустріти і в Нью-Йорку, і в Люберцах. Серія вийшла значли-

вою, певною мірою вона веде свій родовід від «Жінки з коромислом» Малевича, від деяких образів Леже. Але генеалогічне древо цих осіб росло з реальності, і ось цього реалізму й злякались «борці за реалізм». Насправді ці «борці за реалізм» були абстракціоністами, бо на своїх догідливих картинах малювали неіснуюче, абстрактне радянське життя»¹.

Звичайно, йдеться не про якісь апріорні переваги умовних форм над «неумовними». Соціальна активність літератури проявлялась і в цілком життєподібних творах. (Згадаймо, наприклад, прозу Граніна, Тендрякова, Дудінцева, В. Некрасова в російській або повісті й оповідання Дімарова, Дрозда, Гудала, Федоріва — в українській літературі). Йдеться про художній плюралізм, що сприяє пробудженню інтересу до новаторства. Йдеться і про традиції майстрів 20—30-х років, їх віру в суспільну значимість художньої думки. І насамперед думки авангардної, що випереджає свій час і за змістом, і за формою.

Як мені здається, ми ще до кінця не усвідомили соціальний і філософський ентузіазм умовної поезії 20-х років. А тут можна знайти багато повчального. Так, ніби поспішаючи висловити ще печуване і справді випереджуючи появу «Маніфесту сюрреалізму» Андре Бретона (1924 рік), Микола Хвильовий захоплено пише 1921 року про народження в житті і мистецтві нового «глузду творіння», що протистоїть безбарвній реальності здорового глузду. На його думку, новий творчий розум породжує революція, він з'являється у світ разом з словом «товариш»:

А там, помалу в реп'яхах,
в мамуловатому коші
хтось прогримить —

¹ Євтушенко Евг. Кто сильнее на этой картине? // Лит. газ.— 1988.— 10 авг.

товариші!
І табуни проколе мрія
і глузд творіння.

Підносячись над буденною свідомістю, «творчий глузд» М. Хвильового зазирає за горизонти свого часу і бачить там «нову реальність», яка вже не здається нам сьогодні такою умовно-поетичною і фантастичною, як першим читачам поеми «В електричний вік». Космізм, планетарність, вселюдські почуття, краса світу техніки були оспівані шістдесятниками вже як реальні риси сучасного світобачення. За поетичним міфом М. Хвильового стояла ще невидима для сучасників реальність майбутнього:

Так споконвіку було.
Одні упирались з ганчіркою в руці,
а інші тяглися до стягу зорі
і йшли за хвостами комет,
горіх розкусивши буття.
І хіба посміє вічність
шпурнути в моє обличчя
докір?
Я почуваю, як мої плечі піднімаються
у височінь.
Я проростаю мудрістю, величністю
природи.
І не вам, льокаям склизької жабиної
пристрасти
зупинити мене!
Я вже бреду по мрійній вогкості,
по асфальтах прийдешнього.
Океани запінили береги
і мелодійно музиканять повітря.
Обшир —
до Оріона.
В моїх грудях товпиться
легкоморозний цвіт
осінньої турботи.
Мурашки золоті радості
плазують по спині.
І всюди бачу я
електрики блискучі очі.

І всюди чую я
прелюдію машин до людського життя.

Поема «В електричний вік» — справжній маніфест нового художнього мислення. Шкода, що в 60-ті роки двері цієї школи художньої умовності, умовності творчо мудрої і соціально прозорливої, були зачинені для тодішнього молодого покоління поетів. Авангардні твори М. Хвильового й М. Семенка не вивчалися і не перевидавались. Проте новатори 60-х років вчилися в їхніх колишніх учнів і друзів — у М. Бажана, В. Сосюри, П. Тичини. І мабуть, тому (не виключаючи, звичайно, й впливів з боку ряду російських та західноєвропейських поетів-новаторів) поезія шістдесятників була близькою за духом і навіть стилем до недоспіваної пісні 20—30-х років, її поетичних прозрінь і «утопічних» мрій.

Підсумовуючи свої думки про «нові шляхи художньої творчості» у 60—70-х роках, М. Храпченко зазначає насамперед значення масових «колективних зусиль у зростанні нових начал і тенденцій літературного процесу». «Це стосується, — пише він, — і тих творчих починань, які формувалися поза певними «угрупованнями» і водночас не були плодом впливу якої-небудь творчої особистості. Я маю на увазі, наприклад, виникнення асоціативних принципів повісткування, параболи, сучасної притчі як основи літературного твору»¹. Перелічуючи умовні форми, він називає також і такі засоби сучасного художнього іномовлення, як алегорія, міф, легенда, символ і гротескова символіка. Проте немає нічого дивного, що провідний теоретик 60—70-х років, визнаючи ці форми, бачить в них не іманентні властивості художнього мислення, а лише запозичення з практики світової і, зокрема, західної літератури: «Література

¹ Храпченко М. Б. Познание литературы и искусства. — М., 1987. — С. 89.

соціалістичного реалізму активно використовує творчі досягнення світової літератури, її різних напрямків. Вона вбирає в себе, переробляє в тому числі й кращі завоювання літератури ХХ століття, зокрема ті з них, які стосуються нових дійових засобів художнього осягнення світу. Тому в літературі соціалістичного реалізму в своєму особливому вигляді розвиваються такі, наприклад, способи художньої творчості, як асоціативне повістування, парабола, символ та інші».

На відміну від цих «імпортованих» елементів, такі категорії, як «народність, партійність, притаманні літературі соціалістичного реалізму з самого початку його формування»¹.

Виходить справді цікава картина: якщо в Камю, Брехта, Кафки, Фолкнера, Сартра, Джойса умовна форма виникає внаслідок прагнення до узагальненого художнього осмислення тих світоглядних проблем, які їх хвилювали, то у вітчизняній літературі, якщо вірити М. Храпченку (хоча прямого такого твердження в нього немає), вона з'являється через запозичення.

У першому випадку форму породжує зміст, у другому він лише прикладається, «підганяється» до чогось готового. Факт існування умовних форм у мистецтві нібито й не заперечується, але (і це вже в душі часів застою) залишається підстава для сумніву у їхній органічності, художній достовірності. Про об'єктивність такого погляду годі й казати. І головне тут — цілком свідоме замовчування величезного внеску радянських митців 20—30-х років у справу розвитку нової художньої мови ХХ століття. Розробляючи в 60—70-х роках нові умовні форми мислення, наша література не лише запозичувала з чужого

¹ Храпченко М. Б. Познание литературы и искусства, — С. 97, 96.

досвіду. Вона також заново осмислювала новаторські досягнення молодшої радянської поезії і прози, не зіпсованої ще конформізмом сталінських часів. «Річ у тому, — пише з цього приводу В. Каверін, — що ми, письменники двадцятих років, працювали ніби мимовільно, ні з ким не радячись, як писати, й були в цьому відношенні вірними учнями дев'ятнадцятого століття. Але от я спитав у Симонова, над чим він працює, і він відповів мені, що має намір піти до голови Комітету у справах мистецтва М. Б. Храпченка й запропонувати йому три теми п'єс. І серед них — тему майбутньої п'єси «Хлопець із нашого міста». Це була та новизна літературної позиції, яка була для мене цілковитою новиною. Вона зовсім не заважала мені залишатися на моїх колишніх позиціях, але вона вносила в роботу письменника елемент залежності»¹.

З того часу багато що змінилося і в житті, і в літературі. Відрадно, що в сучасних дослідників вже не виникає болючого Храпченкового запитання: звідки ж береться ота незвична умовність в нашій літературі. Вона розглядається нині як органічна і невід'ємна властивість художнього мислення, що проявляється в культурах усіх часів. «У процесі художнього осягнення дійсності, — пише В. Блок, — склалися різні системи відображувально-зображувальних засобів: одна з них характеризується тим, що художня правда виражається переважно «життєподібно», а в другій — підкреслено умовними засобами»².

Звертає на себе увагу також і спроба О. Зіся тер-

¹ Каверин В. Литератор. Дневники и письма. — М., 1988. — С. 103.

² Блок В. Б. Художественная условность как эстетико-психологическая проблема // Искусствознание и психология художественного творчества. — М., 1988. — С. 133.

мінологічно розрізнити традиційну й відносно нову умовність мистецтва. У книжці «Мистецтво й естетика» (1975) він висловлює думку, згідно з якою її можна розуміти в широкому і вузькому значенні цього слова. В першому випадку йдеться про «умовність мистецтва» взагалі (тобто про нетотожність мистецтва і відображуваного в ньому життя), в другому — про «умовність в мистецтві», тобто вже про окремі, найбільш помітні, незвичні прояви художньої «нежиттєподібності».

У такій диференціації є свій сенс. Проте В. Блок вважає, що між новою й старою умовністю принципової різниці немає. Читаючи Гоголя чи Толстого, твердить він, ми просто не помічаємо умовності їх мистецтва, оскільки звикли до неї. Коли ж ідеться, скажімо, про «умовний театр», його прагнення вивести свідомість глядача за рамки «натурального» чи «дзеркального» бачення життя, то тут можна говорити не про якусь нову «умовність в мистецтві», а лише про історичну еволюцію і «трансформацію систем художніх умовностей». Стара умовність з часом може знову стати незвичною: «Сьогодні нам нерідко здається «неприродною», умовною мова прославлених драматичних акторів, записана не лише в 20-ті, а й навіть і в 30-ті роки»¹. Справді цікаве спостереження. Тут є над чим замислитися, особливо ж якщо згадати при цьому про захоплення архаїчною африканською скульптурою Модільяні і Пікассо, про вплив народного живопису на творчість К. Малевича й В. Кандинського, про численні перегуки з барокко в поезії М. Семенка. Але це вже, здається, питання взаємовідносин цілого й часткового, діалектики елементів у межах єдиної системи поглядів: для того,

¹ Блок В. Б. Художественная условность как эстетико-психологическая проблема.— С. 139.

щоб виникло нове сприйняття старого, спочатку має сформуватися розуміння нового як певної системи явищ.

Як на мій погляд, сучасна «умовність в мистецтві» з'являється як щось принципово відмінне від результатів еволюції систем образотворчих засобів тієї чи іншої художньої школи. Вона свідчить про нове розуміння природи художньої творчості. Найголовнішими ознаками такого типу мислення є схилення перед творчою силою людини, в яких би формах вона не проявлялась, і послідовне протиставлення цієї жаги нового так званому здоровому глуздові, непримиренна боротьба з увічаними, застиглими, як правило, творчо безплідними й консервативними формами буденної свідомості. Звідси й зрозуміло, що отой «творчий глузд» 20-х років, про який писав Хвильовий, вимагає для свого втілення якихось особливих, дивних, «неприродних» і «нежиттєподібних» художніх форм.

Можна, звичайно, багато говорити про перегини і перебільшення в естетиці сюрреалізму, перераховувати причини, чому його «революція мрії» не стала частиною загальної концепції соціальної революції і чому комуністи Заходу в 20—30-х роках все ж таки не визнали сюрреалістів провідниками своєї культурної революції, бачачи в них лише тимчасових попутників¹. Але при всьому цьому не можна не бачити подібності їхньої критики «абсолютного раціоналізму» з тим переглядом односторонньо раціоналістичних систем мислення, який відбувається у галузі сучасної і, зокрема, радянської філософії. «Абсолютний раціоналізм,— писав А. Бретон,— що й досі залишається модним, дозволяє нам розглядати лише

¹ Ця проблема докладніше розглядається в статті «Загадковий живопис Рене Магрітта», яка додається до тексту цієї книжки.

ті факти, які безпосередньо пов'язані з нашим досвідом... Навряд чи варто додавати, що й самому досвіду були поставлені кордони. Він метається в клітці, і вивольоти його стає все важче... Під прапором цивілізації, під приводом прогресу з свідомості спромоглися вигнати все, що — заслужено або ні — може бути назване марновірством, химерою, спромоглися накласти заборону на будь-які шукання істини, які не відповідають загальноприйнятим»¹. Серед тих, незвичних і гнаних догматиками і просто поборниками здорового глузду, засобів психічного відображення, які здатні допомогти розумові досягнути сучасний світ, А. Бретон насамперед називає уяву. Цікаво також, що, всупереч довільним домислам наших мистецтвознавців, А. Бретон не протиставляє уяву розумові, а підсвідоме свідомому. Він розглядає їх можливу співпрацю як творчу, взаємокорисну: «Якщо в глибинах нашого духу дремають якісь таємничі сили, здатні або збільшити ті сили, які розташовуються на поверхні свідомості, або звиятно з ними боротися, то це означає, що є прямий сенс оволодіти цими силами, оволодіти, а потім, якщо буде треба, підкорити контролю нашого розуму»².

Важко також не погодитись з А. Бретоном і тоді, коли він говорить, що в мистецтві має бути якомога більше всього незвичного, фантастичного, уявного і нежиттєсподібного, бо це привчає людей виходити за межі буденної свідомості, змушує їх мислити творчо. У давні часи подібні клопоти відносно розвитку людського розуму брала на себе казка, легенда, загадка та інші незвичні, умовні форми художнього мислення. В наш час ці функції частково виконує

¹ Бретон Андре. Манифест сюрреалізму // Називать вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. — М., 1986. — С. 45.

² Там же.

умовне мистецтво: «Страх, принадна сила всього незвичного, всілякі випадковості, смак до надмірного — все це такі сили, звернення до яких ніколи не будуть марними. Треба писати казки для дорослих, майже небиліці»¹.

Значення багатьох ідей, висловлених А. Бретоном у «Манифесті...», виходить за межі сюрреалізму як конкретного мистецького напрямку. Особливо плідною виявилась його думка, що у дивних, незвичних формах мистецтва нерідко розкриваються сховані резерви людського пізнання, наші ще до кінця не вивчені наукою можливості розуміти світ. Попри всі свої ідеологічні перехльости і помилки сюрреалісти принесли з собою у мистецтво цінну концепцію, згідно з якою поетична фантазія — це не примха і не забавка нудьгуючих снобів, а могутній засіб досягнення світу, що нічим не поступається перед аналітичною думкою науки. Ця думка з часів А. Бретона неодноразово варіювалася у роздумах про мистецтво багатьох видатних митців ХХ століття, поки не зайшла свого гранично чіткого виразу у нобелівській промові Сен-Жон Перса: «...Коли ми чуємо, як найбільший першовідкривач цього століття, засновник сучасної космології і творець грандіозного інтелектуального синтезу, побудованого на рівняннях², закликає інтуїцію на допомогу розумові й, заявляючи, що «уява є справжнім ґрунтом для наукового визрівання», навіть вимагає для вченого права на справді «художнє бачення», чи не дозволено вважати поетичний інструмент таким же узаконеним, як інструмент логічний»³.

¹ Бретон Андре. Манифест сюрреалізму. — С. 49.

² Ідеться про А. Ейнштейна.

³ Сен-Жон Перс. Поэзия: Речь на банкете по случаю вручения Нобелевской премии // Писатели Франции о литературе. — М., 1978. — С. 353.

Вичерпаність
Традиційних форм

Звичайно, додаткова, так би мовити, «павмисна», чи «змушена» умовність притаманна не лише мистецтву XX століття. Щось подібне відбувалось у кожен добу, яка відчувала вичерпаність традиційних форм пізнання і починала здогадуватись, що мозок має додаткові пізнавальні ресурси, приховані від свідомості. Коли філософів полишають ілюзії щодо всемогутності логічного аналізу, в мистецтві виникає живий інтерес до умовних форм художнього мислення. Згадаймо при цьому барокко, романтизм і символізм. Чи потрібні тут якісь інші аргументи?! Прикметно також, що відносно високий рівень умовності притаманний творчості письменників-інтелектуалів, поетів-філософів найрізніших часів: Вольтера і Ломоносова, Сквороди і Гете, Сартра і Гессе, Платонова і Хвильового, Заблоцького і Хлебникова, Лесі Українки і Семенка, Шевченка і Франка.

Активний розвиток художньої умовності в мистецтві наших днів також пояснюється глибокими змінами у світогляді сучасної людини, яка щодалі більше усвідомлює значне відставання розвитку моралі від темпів матеріального прогресу, безсилля розуму перед жорстокістю історичної реальності, згубність непередбачуваних наслідків НТР, неспроможність науки пояснити, наприклад, ряд екстрасенсорних явищ і їх значення. Вже це становить суттєву основу для виникнення світоглядної занепокоєності сучасної людини. Разом з тим існує цілий ряд неусвідомлюваних або відносно слабше усвідомлюваних нами змін, зламів і деформацій в духовній сфері, які нове мистецтво прагне осягнути за допомогою фантазії та інших механізмів підсвідомого мислення. В одному з досліджень, присвячених історії сучасного розуму, знаходимо досить цікавий список як тих культурних цінностей, які піддаються сьогодні переглядові, так і тих, за допомогою яких заповнюються

порожнини в нашому душевному й інтелектуальному житті.

«Набір ознак, що характеризують на рівні буденної свідомості нові континенти змістів на противагу більш традиційним пізнавальним галузям, досить обширний. Якщо раніше реальність, гідна осмислення, виявляла насамперед такі ознаки, як зріле, сучасне, чоловіче (завойовницьке), здорове, західне, діяльне, усвідомлене, самозамкнене, відокремлене, суверенне у володінні всіма якостями й спроможностями, то тепер гідне осмислення буття виявляє такі ознаки, як незріле (дитинне), несучасне (що має відношення до минулого або до майбутнього), нечоловіче (незавойовницьке), сприйнятливe (жіноче начало), нездорове, ненормальне (в тому числі душевні і фізичні хвороби, оскільки вони визначають душевний лад людини), східне, споглядальне, неусвідомлюване, позакультурне і нецивілізоване (на одному полюсі це примітивні суспільства, на іншому — світ тварин і — ширше — все, що має відношення до природного середовища проживання), позаземне (можливості інoplanетного існування), позаіндивідуальне, незамкнене, несуверенне у володінні своїми спроможностями й можливостями (маси) і т. д.»¹

Ясно, що в умовах такої глобальної переоцінки духовних і культурних цінностей суттєвих змін зазнає і саме уявлення про розумне й нерозумне в усіх сферах людської діяльності. У західній філософії з'являється концепція «нової раціональності». Розумним оголошується не лише те, що осягається й керується самим інтелектом. Визнається також і розумність міфа, релігії, віри, буденної свідомості. «Суперечність цієї пізнавальної ситуації, пошуку нової

¹ Автономова Н. С. Рассудок. Разум. Рациональность. — М., 1988. — С. 51.

БІБЛІОТЕКА
Івано-Франківського
педагогічного інституту

раціональності при наявності сильної тенденції до ірраціоналізації,— зазначає Н. Автомонова,— проявляється на концептуальному рівні в існуванні таких своєрідних «гібрид-об'єктів» або «кентавр-об'єктів», які можуть бути визначені як «дорационально-раціональні», «раціонально-ірраціональні», «містично-раціональні»¹.

Не уникли певного переосмислення категорії розумного, наукового і художнього і в радянській філософії. Тут також далися взнаки віяння часу, загальний потяг до оновлення мислення. І, що важливо зауважити в даному випадку, розумними тепер вважаються і ті форми пізнання, пояснити які і відтворити експериментальним шляхом наука не здатна. Традиція ХІХ століття вбачала в них ірраціональні засоби пізнання, властиві мистецтву: «Якщо завданням розуму є проникнення в сфери незвіданого, нового, то він не може обійтися без фантазії, інтуїції, уяви. Згідно з традиційними уявленнями, все це лише «помічники» розуму. Ми знаємо, однак, що в нас є підстави вважати фантазію, інтуїцію, уяву іманентними властивостями розуму, адже виведення їх за межі розуму неминуче містифікує їх природу, закриває шляхи для раціонального розуміння і водночас суперечить фактові універсальності всіх цих моментів у складі розумної діяльності»².

З останнім положенням дослідниці щодо «універсальності» фантазії й інтуїції важко погодитись, бо це суперечить самому фактові існування художнього пізнання як самостійної і до певної міри автономної сфери психічного відображення. Утворюваний в результаті художнього мислення матеріал частково усвідомлюється й раціоналізується як в межах самого

мистецтва, так і поза ним. Інша «частина» стає надбаням колективно-неусвідомлюваного досвіду суспільства, вираженого у дологічній емоційно-образній формі мистецтва.

Декларуючи стирання граней між науковим і художнім пізнанням («грані між науковою і художньою творчістю виявляються відносними»¹), Н. Автомонова виявляє водночас досить дивну недовіру до розумності фантазії й інтуїції, якщо вони діють поза межами науки чи філософії. Художники й поети, мовляв, користуються ними вкрай невдало, а їхні художні концепції викликають в дослідниці лише поблажливу посмішку: «Особливість міфічної образності, як вона виявляє себе в сучасних процесах реміфологізації, в тому, що вона претендує на всезагальне значення, на абсолютну істинність, тоді як насправді відображує в сучасній дійсності не зв'язки людини з світом як цільності, але зв'язки його з тими чи іншими історично проминальними ситуаціями»². Невже справді автор філософської монографії вважає, що Джойс, Кафка, Т. Манн та інші класики ХХ століття, про яких у неї йдеться, намагалися відкрити у своїх творах оту одіозну «абсолютну істину»? Справжнє мистецтво звернене до свого часу не як монолог. Воно завжди діалогічне. Хоча, звичайно, право письменника на слово передбачає наявність особливо цінного знання. Що стосується власне міфологічного мистецтва, то його образи, як говорив найбільший «міфолог» нашого століття К. Юнг, є сформульованим за допомогою уяви «підсумком величезного типового досвіду незчисленного ряду предків». При цьому «художнє розгортання прообра-

¹ Автомонова Н. С. Рассудок. Разум. Рациональность.— С. 55—56.

² Там же.— С. 92.

¹ Автомонова Н. С. Рассудок. Разум. Рациональность.— С. 92.

² Там же.— С. 198.

зу у певному розумінні є його переклад на мову сучасності»¹.

Прагнення знайти в історичному «вічне», загальнолюдське властиве мистецтву всіх часів. Але чомусь подібна ж тенденція «умовної літератури» виявити у сучасних ситуаціях те, що протистоїть процесам руйнування людської особистості, деформації гуманістичних ідей, викликає знов-таки недовіру з боку деяких наших теоретиків. Звичайно, в так званій неоміфологічній літературі є окремі прояви антиісторизму, недовіри до ідей прогресу, елементи страху перед сучасним світом, його зростаючою бездуховністю, жорстокістю до тих, хто прагне зберегти свою індивідуальність, опирається конформістським війняням. Але, пишучи про конфлікт того чи іншого письменника-міфолога з сучасним світом (як правило, конфлікт принциповий, болісний), критики реміфологізованого мистецтва нерідко вдають, ніби самі вони живуть в якомусь ідеальному й гармонійному суспільстві, де все, що непокоїло, скажімо, Кафку, належить вже до галузі спогадів. Критик читає Кафку і нібито не бачить в його тривогах і передчуттях ніякого «всесвітньо-історичного обґрунтування»: «Колись стародавні греки своє нерозуміння і свій страх перед світом виразили в міфах, сповнених гармонією й красою, і цей страх і нерозуміння були природними для дитинства людства. Кафка злякався світу, коли людство вже оволоділо величезними силами природи. Але в його переляці й сум'ятті був свій сенс, оскільки люди ще не оволоділи своїми відношеннями. Вони воювали й знищували один одного, вони гнобили й віднімали щастя один в одного (усі дієслова вжи-

¹ Юнг К. Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв.— М., 1987.— С. 229—230.

ваються лише в минулому часі! — А. М.). Кафку відділяє від епохи міфів 30-35 століть цивілізації. І тому його нерозуміння і його страх хоч і мають свій сенс, але не мають свого всесвітньо-історичного обґрунтування»¹.

За цими словами критика Кафки криється його власне прагнення сховатися від історичної правди за схоластичними побудовами і типовий для багатьох наших теоретиків часів застою далеко не праведний гнів на тих письменників, які їм про цю правду нагадували, чиї твори будили людську совість, тривогу за світ, руйнували ідеологічний міф про суспільство, де найсміливіші мрії людства давно стали реальністю. Як мені здається, справжню причину довгого невизнання реміфологізації, як і інших умовних форм літератури, слід шукати насамперед у небажанні окремих впливових теоретиків визнати гостру актуальність тих проблем, які виражалися за їх допомогою. Якщо йшлося про західноєвропейських письменників, то тут же згадувалися і роздмухувалися суперечності їх світогляду і, як наслідок, — їхня неспроможність досягнути суспільне життя і втеча у світ уяви, ілюзії, міфа. Ця схема бездоганно спрацьовувала доти, поки неоміфологізація не торкнулася й творчості ряду провідних радянських письменників. Ідеологічний жупел перестав лякати. Залишилася одна лише зброя — іронічна усмішка. Мовляв, ота умовна література не що інше, як така собі безвинна розвага, гра, стилістична вправа. Подібне поверхове й, по суті, зневажливе пояснення нового мислення в мистецтві знаходимо в офіційних документах останнього всесоюзного форуму письменників, де, зокрема, читаємо й таке: «Давалися взнаки всілякі умовні

¹ Борев Ю. В. Художественные направления в искусстве XX века.— К., 1986.— С. 92.

форми і стилі — притчеві, метафоричні, «неоміфічні», різні допущення, гра уяви, настроювання читача на незвичні правила сприйняття тощо. Усе це відзначають наші аналітики, які мають справу з різноманітністю нинішнього літературного досвіду. Не будемо ні применшувати, ні перебільшувати значення факту різностилля, поставимося до деяких стачальних пошуків як до спроби окремих товаришів потренувати мускули на різній вазі»¹.

2. ХУДОЖНЯ ЛІТЕРАТУРА І «НАДЛІТЕРАТУРА»

На жаль, «нежиттєподібний» стиль мислення піддається сьогодні критиці не лише з боку догматиків і конформістів. Так, література — це завжди боротьба ідей. Але це правильне положення може стати «аргументом», спрямованим проти «надмірної» складності й умовності того ж самого міфологізму, якщо ми зробимо непоправну помилку й ототожнимо ідеологічність літератури з її політичністю, актуальність — із журналізмом, народність — із спрощеністю чи примітивністю.

Ще дається взнаки й живучість традицій і смаків часів застою. Саме тоді читач почав поступово привичаяватися до думки, що «художньо якісний» твір не обов'язково несе в собі соціально гостру проблему. І навпаки, гостра, злободенна тема ніякої додаткової «художньої обробки» не потребує.

Художність почала відшаровуватись від правди життя. Образ знецінювався разом із зростанням інтересу до моментів гострої і оперативної журналі-

¹ Звітна доповідь правління Спілки письменників СРСР Восьмому з'їздові письменників СРСР // Літ. Україна.— 1986.— 26 черв.

стики в художньому творі. «В нашому сприйнятті літератури за останні 30 років,— зауважує Ю. Карякін,— виявилось одне стійке явище. Виходить твір, що несе таку інформацію, що відкриває такі невідомі, незвичні, потрясаючі факти, що вони немов заглушають його власне художнє звучання, а в результаті або не віддається данина майстерності художника, або ж йому прощаються всі художні огріхи»¹.

«Дірявість» художньої тканини, елементи журналістського скоропису, клаптикові монтажі документальних, образно не узагальнених і окремих художньо виписаних шматків тексту, однозначна розгониста публіцистика і досі сприймаються як суттєва ознака громадянського темпераменту письменника. Стало навіть модно жертвувати художньою якістю заради правди факту. Тут можлива певна аналогія літературного смаку нашого часу з деякими принципами репортерської фотографії, де цінуються й технічно неякісні знімки, якщо вони мають сенсаційний характер. У проблемній, «дослідницькій» прозі теж утвердилась естетика розпливчато-невиразного зображення.

Якщо в 70-ті роки І. Григурко, тверезо оцінюючи свої можливості, заявляв, що він не письменник, а скоріше журналіст в літературі, то з середини 80-х років така скромність стала винятком. Спритний журналізм сміливо атакує традиційні літературні цінності. Вимальовується навіть тенденція розглядати художній стиль як застарілий ритуал словесної гри автора з читачем, абсолютно недоречний тоді, коли йдеться про злободенні проблеми сучасного життя. «Сьогодні,— пише А. Адамович,— є щось важливіше, ніж сама література. Уявіть собі Толстого

¹ Художник или публицист — кто прав? // Лит. газ.— 1986.— 27 авг.

і Достоевського сьогодні, в паш час. Як би вони ви-садили в повітря всю свою колишню літературу, всі свої координати, всі свої сюжети, всі свої навички»¹.

Взірцями нового літературного мислення є для А. Адамовича «Плаха» Ч. Айтматова та «Сумний детектив» В. Астаф'єва. Він бачить деякі недоліки цих творів, але головним вважає те, що вони нанисані, як він говорить, «проти правил», з певною «публіцистичною прямолінійністю», «образливо для класики». Це й є, на його погляд, «надлітература», «нове мислення», «могутній спалах нової свідомості», те, що «дає і нову літературу»².

Вболівання А. Адамовича за правдивість слова письменника очевидне і жодних заперечень не викликає, але разом з тим він бачить в названих творах те, чого там немає, — свідоме заперечення художніх принципів Толстого і Достоевського. Самі ж письменники в своїх інтерв'ю для преси говорили про інше, — про поспішливість і вимушену публіцистичність. «...Обставини вимагали, — пише Астаф'єв, — щоб цю роботу я віддав на суд читачеві швидше», а тому діяв «напрямки, інформаційно»³. В інтерв'ю для «Літературної газети» Айтматов також визнає наявність у романі «Плаха» ряду вразливих місць. Виявляється, і тут було спрощення складного художнього задуму, далось взяти прагнення писати «швидше»: «Втілити задум — з'єднати різні сюжетні лінії, різні часи в єдине ціле виявилось дуже складно. Й зрозумівши, як довго належить працювати над цією річчю,

¹ *Іванова Наталія*, Адамович Алесь ...Но кто спасет кра-соту? // Лит. газ.— 1986.— 10 окт.

² *Адамович Алесь*. Против правил? О новом мышлении и адекватном слове. // Лит. газ.— 1988.— 1 янв.

³ Цит. за матеріалом: Художник или публицист — кто прав? // Лит. газ.— 1986.— 27 авг.

я вирішив історію Авдія написати окремо»¹. Як видно з тексту твору, журналістська поспішливість не дозволила письменнику ґрунтовно виписати характери ряду персонажів і окремі сцени. Сказано в романі більше, ніж змальовано, пунктиром наміче-но більше, ніж втілено в повноцінному художньому слові. Власне кажучи, це й є журналізм у художній літературі. Але журналізм не принциповий, а вимушений. Він не зрощується з художньою тканиною (як це було в Толстого й Достоевського, художній досвід яких, за Адамовичем, чимось заважає сучасній прозі), а виступає в ролі замітника, сурогата образ-ного стилю мислення.

Отже, і в даному випадку доцільніше було б го-ворити не про прояв нового художнього мислення, а скоріше про певні, не до кінця подолані авторами труднощі образного осмислення складного життєвого матеріалу.

Початки «надлітератури» слід було б шукати не на окремих невдалих сторінках творів Євтушенка, Воз-несенського, Айтматова, Распутіна, Белова чи Аста-ф'єва, а в публіцистичних книжках Богата, Белова, Залигіна і самого Адамовича.

Твердження прихильників «деформалізації» літе-ратури, ніби активне соціальне мислення письмен-ника несумісне з складністю умовного художнього письма, не відповідає дійсності. Згадаймо «Залізний театр» О. Чіладзе, «Потоп» П. Мовчана, «Альти-ста Данилова» В. Орлова, «Рік осла» В. Беекмана, «Парад планет» Є. Гудала, «Дім на горі» та «Три листки за вікном» В. Шевчука, фєєричні поеми І. Жи-ленко, Б. Олійника та В. Коркія й інші твори, гро-мадянськом пафосові яких зовсім не заважає інтерес їхніх авторів до умовних форм — фантастичних, фан-

¹ *Айтматов Чингиз*. Цена — жизнь // Лит. газ.— 1986.— 13 авг.

тасмагоричних, сновидних, гротескно-лубочних, фарсових, міфологічних, притчевих.

Всупереч прогнозам прихильників «деформалізації», ідеологізація художнього мислення йде не лише шляхом посилення журналістської діловитості й оперативності поезії й прози. Дедалі більшу роль у цьому процесі відіграють умовні форми й стилі.

Мабуть, немає ніякої необхідності з'ясовувати, який з цих двох стильових напрямків «кращий», плідніший, перспективніший. У багатостильності літератури відображається розмаїття її соціальних інтересів і функцій. Усі спроби довести, що між гострою публіцистичністю й «неоміфологізмом» існує якесь принципове протистояння, досі залишаються безплідними. Практика свідчить про інше — про їхню активну взаємодію, взаємні впливи. У неоміфологізації є щось зважливе для сучасного митця. В якому б жанрі й стилі він не працював, рано чи пізно він все-таки звертається до одного з різновидів сучасного умовного письма. З протилежних боків підійшли до химерної форми Є. Гуцало і В. Дрозд. Фантасмагоричність межує й переплітається з життєвим фактом у поезії І. Драча й Б. Олійника. Фантасмагоричні картини в стилі вічних видінь з'являються навіть у таких гостро сатиричних творах, як «Імітатор» С. Єсіна.

Прикладом справді величезних можливостей нового міфологічного мислення може служити фільм «Покаяння» Тенгіза Абуладзе, в якому поєднується те, що ми звикли розмежовувати, — документ і метафора, картини реальної дійсності і сновидіння, міф і факт історії. Т. Абуладзе виявив велику мужність, одним з перших заговоривши про величезні больові зони в нашій свідомості і про нові напрямки духовних шукань суспільства. І заговорив він про них новою художньою мовою.

Є щось знаменне й повчальне в тому, що перший значний твір кіномистецтва доби перебудови створив представник саме неоміфологічної течії. спростувавши тим самим твердження, ніби сучасному глядачеві й читачеві ближчі й зрозуміліші «прості», невигадливі за своєю художньою мовою романи, картини й вірші. Люди охоче відгукуються на все розумне, сміливе, пристрасне, громадянськи чесне й совісне, в якій би художній формі воно не знаходило своє втілення.

3. ТАЄМНИЧІ ДЖЕРЕЛА ОБРАЗНОГО МИСЛЕННЯ

У першій частині цього етюда йшлося про латентні (частково або повністю приховані) зв'язки між новою свідомістю і художньою умовністю сучасного мистецтва. Перше з цих понять охоплює ряд нетрадиційних моментів у духовному житті нашого сучасника, друге — незвичайні образні форми, які презентують їх, припустимо, у літературі або живописі.

Проте наївно було б думати, що вже сам факт появи нової системи духовних цінностей гарантує оновлення художнього мислення. Нове у житті не одразу знаходить свій вираз у мистецтві. Це стає можливим лише завдяки відкриттю нових творчих можливостей мозку, колективним шуканням, спрямованим на оволодіння тими механізмами образного мислення, які до того або зовсім не використовувались у мистецькій практиці, або «експлуатувались» не на повну потужність.

Так у нашій розмові про художню умовність з'являється третій і дуже важливий аспект — тема підсвідомості та її роль у творчому процесі. Я вже наводив деякі висловлювання письменників і теоретиків про

величезні пізнавальні можливості й потрясаючі «художні адібності» інтуїції, фантазії, сновидінь. Розглядалися також і окремі (вдалі й невдалі) спроби створити таку концепцію «творчого глуму» (Хвильовий), сюрреалістичної уяви (Бретон) або «творчого розуму» (С. Н. Автомонова), у рамках якої стало б неможливо і просто непотрібно протиставляти свідомість і підсвідомість, художнє і наукове, зрозуміле й загадкове, раціональне та ірраціональне, «ясне» й «темне». Інакше кажучи, йдеться про «реабілітацію» підсвідомості і визнання її величезної ролі в найрізноманітніших галузях людської діяльності.

Що ж знаходить у сфері підсвідомого сучасний художник, чим вона його збагачує?

Почнемо з загальновідомого, відкритого ще романтиками минулого століття, — з її величезної зорово-образної пам'яті, яка найохочіше й найщодріше відкриває перед нами свої багатства під час сновидінь. Адже сон, як писав Г. Гессе, «це діра, крізь яку ти можеш побачити вміст власної душі, а цей вміст — це світ, не більше й не менше, ніж цілий світ, весь світ від народження твого і до цієї хвилини»¹. Для письменника чи художника особливо важливо те, що схований від його свідомості і злавалося б, остаточно втрачений життєвий досвід зберігається в підсвідомості в конкретній (хоч часто і неадекватній) візуальній формі. У сновидіннях нема нічого, що не можна було б побачити. Як говорив І. Франко, «сонна фантазія не любить абстрактів і загальників і залюбки трансформує їх на мову конкретних образів»².

¹ Гессе Герман. Письма по кругу. — М., 1987. — С. 127.

² Франко Іван. Із секретів поетичної творчості. — К., 1969. — С. 113.

Погляд на сновидіння як на невичерпне джерело, з якого можна черпати забуті життєві враження, втрачені свідомістю образи і «переносити» їх до художніх творів, виник задовго до наших днів. Існують численні свідчення про безпосередні запозичення поезії з сонної фантазії (наприклад, у Маяковського і Тютчева) і про існування особливих «творчих снів», у яких невідомо як створювалися такі шедеври, як вірш «Кубла Хан» Колріджа, ода «Бог» Державіна, кантата «Трель диявола» Гартіні. Про творчість у сні говорить і Т. Абуладзе: «Творчий процес взагалі — це створення порядку із хаосу, видобування форми з безформності. Але природа творчості, на мов глибоке переконання, не доступна для пізнання, вона перебуває десь у підсвідомості. Є кадри — не лише в «Покаянні», наприклад, але й в «Мольбі», які я й сам не можу пояснити. Вони народилися в результаті якогось натхнення (в російському оригіналі — «наиття» — А. М.), осіяння. Є в «Покаянні» не те щоб окремі кадри або фрази, але й цілі епізоди, які мені наснилися. У сні, мабуть, їх виштовхнула до мене моя підсвідомість»¹.

Ці та інші факти та свідчення підтверджують слухність відомої думки І. Франка, що між поетичною і сонною фантазією є багато подібного. Можна навіть припустити, що це явища одного порядку, бо

¹ О прошлом для будущего. С режиссером фильма «Покаяние» Тенгизом Абуладзе беседует корреспондент «ЛГ» Лидия Польская. // Лит. газ. — 1987. — 25 фев.

Цінні матеріали про творчість у сні чи дрімоті можна знайти також у кн. В. Федорова «Сни поэта» (1988), Марини Владі «Володимир, або Перерваний політ» (1989), автобіографічній повісті І. Бергмана «Laterna magica» (Иностранная лит. — 1989. — № 9—11), монографіях «Про Тарковського» (1989), «Бунюель про Бунюеля» (1989), «Фелліні про Фелліні» (1988). Див. також текст на стор. 70—84, 93—103, 111—122 даної книжки.

не все можна сказати

в обох випадках діють ті ж самі механізми асоціації й творення образу. По-різному проявляється тут лише роль свідомості. Розвиваючи цю новаторську для свого часу ідею, І. Франко писав: «Легкість асоціювання тих образів у сні — величезна, власне, задля браку контролю з боку свідомості і рефлексії. Втім панованні над сферою нашої нижньої свідомості і в тій легкості комбінування лежить увесь секрет сили й багатства нашої сонної фантазії, та тут же лежить також увесь секрет сили і багатства поетичної фантазії»¹.

Художня творчість взаємодіє з підсвідомістю не лише під час сновидінь. Творчість у сні скоріше виняток з правила, ніж саме правило. Найчастіше йдеться про інше — про свідоме настроювання уяви митця на хвилю сонної фантазії, наслідування її «зразків». Джорджо Кірико дещо недооцінював роль свідомості у творчості, але в основному він говорив правильно: «Щоб твір мистецтва став справді безсмертним, він має повністю вийти за межі людського — йому мають бути чужі «здоровий глузд» і логіка. Таким чином воно наблизиться до сновидінь і дитячого мислення»². Це деклароване Кірико свідоме «наближення» живопису до сновидних візій і «дологічних» форм інфантильного сприйняття стало основною й домінуючою формою спілкування з підсвідомістю в практиці всього сучасного умовного мистецтва. І це нам треба запам'ятати й засвоїти раз і назавжди, щоб ніколи вже не повертатися до розмов про «приниження розуму» в творах сучасного мистецтва і «хворобливі марення» «напівбожевільних фанатиків» і т. п.

¹ Франко Іван. Із секретів поетичної творчості.— С. 112.

² Цит. за кн.: Рославец Е. Н. Разрушение образа.— К., 1984.— С. 67.

Метод свідомого зближення поетичної і сонної фантазії, декларований І. Франком і Д. Кірико, набував дедалі більшої популярності у найрізноманітніших галузях художньої творчості. А результати подібного образного відображення дійсності через призму розкутої уяви, як і в будь-якому іншому випадку, залежать від міри таланту митця й загальної світоглядної спрямованості його творчості. Так, наприклад, нещодавно «Литературная газета» надрукувала фотографію будинку, повністю «скопійованого» архітектором аматором з власного сновидного «взірця». В даному випадку годі й казати про якесь відкриття у галузі архітектури. Це звичайна примха. Але в той же час існує чимало відомих споруд постмодерністів, аналізуючи які, теоретики й історики архітектури приходять до висновку про певну подібність їхніх форм із сновидними. Тут можна послатись, наприклад, на блискучий аналіз Чарльза Дженкса загадкових «метафоричних натяків», закладених Йорном Утцоном у пластику Сіднейського оперного театру. Ця все-світньовідома споруда викликає в свідомості глядача нескінченний потік нібито стихійних образів. Одні видіння переходять у інші. Асоціації виникають легко, невимушено, ніби поза бажанням і задумом самого архітектора. Як і в сновидній фантазмагорії, ми «бачимо» у формах будови то часточки велетенського апельсина, покладені на березі моря, то стрімкі крила чайок, то мушлі, то пащі хижих риб, то білі вітрила, то «сутички монахинь» двох ворогуючих орденів. Самому Чарльзу Дженксу ця будова-міраж нагадує картини сюрреалістів, зокрема Рене Магрітта, з їх певловимо багатозначною, ніби сновидною образністю: «Та й справді, що крім символу творчості означають всі ці вітрила, мушлі, квіти, риби, черниці? Очевидно, наші емоції виникають мимовільно, за власними законами, і нема певної точки, у якій схо-

дяться всі ці значення. Вони витають у нашій свідомості і перетинаються де завгодно, подібно до солодких марень (в рос. перекладі — «грез». — А. М.)»¹.

Особливу чуйність до сонної фантазії виявляють сьогодні поети й художники. Вони просто не зважають на ту межу між сновидіннями і художньою творчістю, що її проводить традиція XVIII—XIX століть (століть «розуму» й «науки»). Як в поезії, так і в живописі поступово зростає питома вага фантастичної й алогічної образності. Традиційні рамки уявлень про художньо правдоподібне і реалістичне в мистецтві розширюються, включаючи в себе ряд суттєвих досягнень сюрреалізму в галузі композиції і стилю. Сьогодні ми не зустрінемо, наприклад, жодного журналу, де б не було фантазмагоричних картин у душі нічних видінь або розмов персонажів творів про сни, віршів, схожих на марення і галюцинації. Художнє мислення щодалі більше переплітається і зростається з специфічним сновидним відображенням реальності. *Фантазмагоричне бачення став однією з найпомітніших і найхарактерніших рис сучасного художнього стилю*, в якому реальне й уявне, життєподібне й фантастичне не зазнають вже чіткої диференціації.

Порівняймо, наприклад, сновидні візії і саме авторське світобачення в поемі Віктора Коркія «Вільний час», надрукованій в журналі «Юність» (1988, № 6):

Как приговор, звучит прогноз погоды.
Старуха спит в метро и видит оны,
как в полночь Прогрессивные Народы
сжигают Поджигателей Войны.
Уже на их зловещие фигуры
плеснул бензином инвалид-вахтер,

¹ Дженкс Чарльз. Язык архитектуры постмодернизма. — М., — 1985. — С. 48—49.

и 20 килограмм макулатуры
она бросает в праведный костер.
И член-корреспондент газеты «Правда»
пытает к ней взаимный интерес,
и тридцать три героя-космонавта
кивают ей, как ангелы с небес.
Весь мир ликует у бензоколонки,
в слезах от счастья негры бьют в набат,
и русский витязь в импортной дубленке
в такси ее отвозит на Арбат.

Це сон. Банальний сон банальної людини. Суміш політичних стереотипів, реалій маскультури і стертих елементів буденної свідомості. Агресивна енергія середньовічного мракобісся візуалізується тут у спрimitизованих масовою пропагандою образах ворогів і благородних добродіїв. Кожен порух душі, кожна думка втілюються у зримих деталях загального фантастичного видіння тієї абстрактної «боротьби сил прогресу й реакції», яку так захоплено живописали газети сталінської доби і часів застою. Поетична фантазія, наблизившись до сонної, відтворила цей «ідеологічний трюп» (вислів В. Турбіна) пензлем художника-карикатуриста.

Проте сама авторська мова мало чим відрізняється від образного стилю сновидінь. Та ж сама фантазмагорія, той же гіркий сарказм. Лише менше візуальних образів:

И все равно, что где-то там, в зените,
куда не достигает смертный взор,
летает по неведомой орбите
Раскольников каменный топор...
И 300 000 кладбищ с мертвцами
в Галактике летят на красный свет.
Что между нами? Мафия? Цунами?
Оранжевые ливни во Вьетнаме?
Христос-Спаситель? Кришна? Магомет?
Майкл Джексон? Аэробика? Иуда?
Любовь неразделенная — к себе?

Госсамиздат? Фальшивки Голлівуда?
Комп'ютери? Масони? И т. п.?

Як бачимо, коли образне мислення поета віддаляється від сновидного «взірця», умовність поетичної мови помітно зменшується, метафоричність розріджується, образний малюнок блякне, водночас збільшується кількість абстрактних слів, силогізованих конструкцій. І навпаки, суто художні властивості тексту зростають, увиразнюються разом з отим, декларованим Франком і Кірико, наближенням поезії до сновидіння. Вони ніби наповнюють поезію свіжою й гротесково виразною образністю. Така їх функція у творах фантасмагоричного стилю — бути постачальниками візуально виразних образів.

4. ЩО ЗАЛИШАЄТЬСЯ ЗА МЕЖАМИ СЛОВА

Але цим їх роль у мистецтві не вичерпується. Особливо ж тоді, коли йдеться про його емоціональність як «об'єкт» і засіб впливу на глядача чи читача.

Умовні, нежиттєподібні образи з'являються тут і тоді, коли поетові важко виразити особливі відтінки почуття у звичайних словесних означеннях. В поезії взагалі багато чого такого, що ніби й неможливо виразити у слові, вірніше, поза особливим — художнім словом. Адже ні для кого не є таємницею, що, аби зрозуміти поета, ми іноді відмовляємось від звичних норм і стереотипів логічного мислення й занурюємось в загадковий світ суб'єктивних переживань, марень і видінь, які радше нагадують нам те, що ми мислимо і відчуваємо у сні, ніж у стані неспанья. Лише зробивши над собою таке зусилля, можна зрозуміти, що саме приховане за такими рядками Вінграновського, що уникло тут прямого називання:

Додому дітлашні вечірньосірогусо,
Вечірньосірогусто ластівкам —
Додому всі, хто є: стручок квасолі луснув
І лусканням своїм всіх на ніч налякав.

Микола Вінграновський, як і інші поети інтимно-потаємного, нерідко пише так, що сама суть висловлювання залишається десь поза словами, або, як кажуть живописці, — між полотном і шаром барв. Це те, що можна пережити як щось дуже ясне, зрозуміле, але так само недоступне слову, як і запах хліба, полину або конвалії:

Червоний светр, білий сміх я обійняв за плечі.
Лимонний вітер задмухав понаддіпровий вечір...
Так це було спочатку: ніч і зойки сойки в плавнях...
Темнавий вітер, темні губи й темні трави травня.

Ніби й багато сказано, а «головне» все одно залишилося там, поза рядками. І мабуть, тут, як і в усіх інших подібних випадках, можна говорити про наявність у віршах таких уявлень та ідей, які сприймаються самим поетом не головою, як то кажуть, а серцем, на рівні особливого «дологічного» відображення дійсності. Це той *емоційний досвід*, який і в житті, і в мистецтві ми не можемо вичленити з образу і осмислити логічно, не втративши чогось дуже суттєвого, доступного лише художньому типу сприйняття і мислення.

Психічне відображення в цілому не обов'язково ототожнювати з інтелектуальним осягненням дійсності. Людське пізнання можна розглядати на різних рівнях. Припустимо, як ланцюжок таких форм як *досвід — розуміння — знання — наука*. Але людський досвід може мати в окремих випадках суто емоційний, афективний характер, а його розуміння здатне фіксуватися, «кодуватися» у довербальних чи поза-

вербальних знакових системах («мови» архітектури, живопису чи танцю). Лише знання й наука потребують аналітичних властивостей інтелекту.

Крім усього іншого, мистецтво цікаве для нас тим, що в ньому відбивається і виражається те, що в житті залишається невимовним, невловним, хоч і хвилююче ясним. Цей схований від нашої свідомості емоціональний досвід, особливе *чуттєве розуміння життя* і становить неповторну частину мистецького «знання», особливий зміст художньо-образної інформації. Саме тому ми й можемо говорити про «смутні» почуттєві образи як підсвідомі елементи пізнання, якими оперує лірика сугестивного типу.

5. ПОЗАЛОГІЧНА МУДРІСТЬ МИСТЕЦТВА

Але й на цьому роль підсвідомості в художній творчості також не завершується.

Фантазія дозволяє поетові досягнути не лише світ емоцій. Вона здатна й на дещо значно більше, про що ми, сучасні люди, знаємо менше, ніж наші далекі предки, саме мислення яких було невіддільне від фантазування. В цьому розумінні *уява була найдревнішою формою узагальненого психічного відображення* і довгий час зберігала своє значення у так званому архаїчному мисленні людства. «Якщо ми звернемося до документів древніх у пошуках «спекулятивної думки», то будемо змушені визнати, — пише Г. Франкфорт, — що в наших писемних джеделах знайдеться небагато того, що заслуговувало б на назву «думки» в буквальному значенні цього слова. Існує лише незначна кількість текстів, у яких проявляється та дисципліна, та переконливість міркування, які й асоціюються в нас з мисленням. Дум-

ка стародавнього Близького Сходу постає перед нами, оповита уявою. Нам здається, що вона насичена фантазією. Але древні не могли б собі уявити, що можна було що-небудь абстрагувати від тих конкретних образів, які вони нам полишили»¹. На формування мислення древньої людини наклала свій відбиток і так звана *сонна уява*. На цьому акцентує сучасна психологія: «У психологічному плані змістовність сновидінь первісної людини зростала відповідно зі збагаченням її уяви, що живилася розвитком трудової техніки й суспільних відношень. З свого боку й сновидіння сприяли розвитку уяви, яка служила важливою передумовою формування абстрактного мислення. За відомостями, що їх наводить Леві-Брюль, деякі індійські племена вважають, що їх міфи мають за своє джерело сновидіння. Всі ці факти дають можливість припустити, що сновидіння справді зіграли певну роль у розвитку мислення первісної людини»².

Мислення виникає разом із умінням доволно оперувати уявними образами сприйняття. Спочатку маніпулювання образним матеріалом сприйняття відбувається переважно у сновидіннях поза волею самого сновидця за законами асоціативного зближення й з'єднання схожого або суміжного в часі чи просторі. Химери блукали серед перших абстракцій нашого розуму, безрозсудне перепліталось з практично доцільним. Орієнтуватися на таке фантастичне

¹ Франкфорт Г. Миф и реальность // Франкфорт Г., Франкфорт Г. А., Уилсон Дж., Якобсен Т. Я. В преддверии философии. — М., 1984. — С. 24.

² Вольперт И. Е. Сновидения в обычном сне и гипнозе. — Л., 1966. — С. 158. Найгрунтовніше й найглибше тема «зв'язку психології сну і психології міфа» розроблена в працях найбільшого міфолога нашого століття К. Г. Юнга. Зокрема, — у кн. «Libido її метаморфози й символи» (Издание Психологического клуба в Цюрихе, 1939),

мислення у реальній життєвій практиці було небезпечною справою.

І нарешті виникає саме мислення як щось принципово відмінне від уяви, як свідоме, довільне і волевове оперування як уявним, так і реально сприйнятим матеріалом відображення.

Але можна припустити, що в ті часи, коли уява і мислення ще не відмежовувалися одне від одного, спільними зусиллями вони виробили якісь загадкові й неусвідомлювані сучасною людиною механізми розуміння реальності і свого внутрішнього буття. Ці незвичні прояви первісного емоційно-образного мислення ми називаємо *інтуїцією*, хоча саме це слово нічого не дає для з'ясування суті схованих за ним явищ.

Так, ми не знаємо, чи супроводжується сам процес позалогічного пізнання зоровими образами, бо швидкість його набагато перевищує можливості нашого свідомого сприйняття. Але цілком можливо, що *інтуїція* — це теж нескінченні асоціативні ланцюги *видінь*, лабіринти різноманітних образів, що блискучо зчеплюються і відщеплюються один від одного, багатокілометрові коридори сховищ зорової пам'яті, якими осягаюча думка пробігає з неймовірною швидкістю, знаходячи свій шлях до мети. На такі міркування наводить той факт, що самі результати інтуїтивного мислення, як правило, мають наочно-зримий характер. Недаремно ж ми говоримо про інтуїтивне як про побачене внутрішнім зором, щось споріднене з уявним.

У художньому пізнанні фантазія спрацьовує з такою ж, можна сказати, «інтуїтивною» швидкістю і приходиться до свого незвичного емоційно-образного розуміння істини значно швидше, ніж свідомість самого художника. Але при цьому ми можемо говорити й про існування особливого різновиду *власне*

художньої інтуїції. Їй притаманна порівняно уповільнена швидкість утворення асоціативних зв'язків, що дає художникові можливість зафіксувати головні моменти підсвідомого процесу позааналітичного осягнення істини.

Для того, щоб читачеві стало зрозуміло, про що йдеться, наведемо характерний приклад сновидно-хімерного стилю в сучасній прозі.

Ось перед нами сторінка роману-казки А. Кіма «Білка», на якій змальовано станцію московського метро під час вранішнього буму. Всі поспішають, у кожного свої справи — справжні й вигадані, великі й дрібні, благородні й пікчемні. А. Кім обрав не зовсім звичну форму для відтворення цього буденного епізоду: «Митя Акутін вибрався з вагона підземного поїзда, зупинився посеред величезного вестибюля й підвів голову, став стежити за окриленими істотами, що літали в повітрі. Їх було так багато, що, по суті, вони не літали, а безпорадно вовтузилися один біля одного, лопочучи крильми. «Добре, що мого ангела вже нема серед них», — подумав Митя. Шкода їх було. Загубивши своїх підопічних, які без них влізли у вагони й поїхали, вони тепер безглуздо місили повітря, штовхалися під стелею станції, і багато ангелів, зневірившись, відчайдушно пірнали в чорну пащу тунелю, сподіваючись наздогнати поїзд, що вже відійшов. А з другого тунелю, звідки мала з'явитися зустрічна електричка, раптом почали вилітати один за одним, а незабаром вивалюватися натовпом ті, що влізли в тунель на попередній станції, — їх тепер з неймовірною швидкістю, в гуркоті й дряжчанні підганяв поїзд. Він вилітав з чорної діри увесь в пір'ї ангелів, женучи попереду себе їх розкуйовджену, збентежену зграю».

Додамо до цього, що сам Митя Акутін дістався до метро, мов у страшному сні, прямо з... кладовища, де

був... похований минулого дня й звідти втік у своїх невідкладних справах, продемонструвавши тим самим, що справжньому художникові нема коли й вмерти. Та й не може він дозволити собі такої розкоші, бо ніхто за нього його роботи не зробить. На жаль, перед своїм похованням Митя встиг побувати в руках студентів-медиків, які вивчали на ньому будову голосових зв'язок, і тому змушений викласти цю думку в незвичній для нього письмовій формі: «Я не вмер ніяк не міг вмерти це неможливо якщо художник мусить щось зробити знає що робити а зробити ще не встиг».

У такій же сноподібній формі відтворено ряд думок про сенс буття і в химерному романі Валерія Шевчука «Дім на горі». І тут ідея породжена не роботою логічної думки, а в процесі переживання і осмислення фантастичного матеріалу, створеного активно діючою уявою.

Так, після тривалих роздумів над тим, що можна вважати в людині справді вічним, нетлінним, майстер модельного взуття Микола несподівано побачив у сні *вічність як зриму картину* з усіма її інтригуючими подробицями. Філософська абстракція, що довго не давалася його розумові, постала перед внутрішнім зором як захоплююче видовище:

«Великий всесвіт стояв перед його зором, звідусіль вивипалися острівці й горби, і на цих острівцях, що їм і числа не знайти, видно ставало ледь примітні садиби й тіні біля них. Ворушилися, займаючись буденним ділом: хто снідав, хто обідав, а хто вечеряв, хто копав заступом хмару, а хто ту хмару засівав. Швець шив невидимі чоботи, а кравець невидиму одягу, шофер їхав на машині без коліс, а жінки варили обіди в уявних каструлях і прали уявне шмаття... На віддаленому острівці стояв косар і клепавав невидимим клепалом коси, інший косив, повільно

переступаючи в густій піні хмари, ливар лив метал, а годинникар лагодив невидимі годинники... Книжники читали книги без літер, намоцували на носи окуляри, і розливалось довкола рівне, одноманітне світло».

Звичайно, такі *інтуїтивні осяяння* трапляються в житті шевця не кожного дня. На якийсь момент він став справжнім художником і побачив перед собою у вигляді картини-фантазмагорії те, про що він багато і хворобливо думав. І ось нарешті якимось дивним внутрішнім зором швець ніби бачить умоглядний світ вічності і починає не так розуміти, як відчувати й здогадуватись, що в житті таких людей, як він, не існує грані між «суєтним» і великим, буденним і непроминальним, бо саме їхніми руками, їхньою працею щоденно і щохвилино твориться і підтримується цей вічний і прекрасний світ.

В обох випадках *інтуїтивне мислення письменників йде паралельно з їхнім дискретним пізнанням*, а можливо, навіть і по-своєму *ілюструє його*, бо, в принципі, як Валерію Шевчуку, так і Анатолію Кіму ще до написання наведених тут епізодів були знайомі міркування, які приводять, з одного боку, до розуміння суєтності й безплідності нашої буденної свідомості з її заялженими стереотипами і банальними оцінками життєвих явищ, а з другого — до усвідомлення щоденності як прояву одвічних цінностей буття. Отже, *тут підсвідоме мислення лише нагадує забуте і заново відкриває відоме*, виражаючи його у новій, в даному випадку — образній формі.

На таку *нагадуючу, натякаючу функцію фантазії й інтуїції* вказував свого часу Готфрід Лейбніц, аналізуючи відоме «осаяння» поета Юлія Скалігера. «Я гадаю,— писав він,— що в сновидіннях у нас часто скресають наші колишні думки. Юлій Скалі-

гер прославляв у віршах знаменитих веронців, тож у сні з'явився до нього якийсь Брунголь, баварець за походженням, але осівший у Вероні, з скаргою на те, що він забув про нього. Хоча Юлій Скалігер не міг згадати, чи він раніше чув що-небудь про нього, але все ж таки під впливом цього сновидіння він створив на честь Брунголя елегічні вірші. З часом його син Йосип Скалігер, будучи в Італії, довідався, що колись у Вероні був знаменитий граматик або вчений-критик з цим ім'ям, що сприяв відродженню наук в Італії... Напевно, що Юлій Скалігер знав що-небудь про Брунголя, але вже не пам'ятав цього, і його сновидіння було до певної міри воскресенням якоїсь старої ідеї, хоч це і не було спогадом у власному розумінні слова, що породжує в нас переконаність, що ми вже раніше мали цю саму ідею»¹.

Аналогічну, «нагадуючу» роль художня інтуїція відіграє і в творах згаданих письменників. У створених ними міфах про ангелів у московському метро і побутові клопоти мешканців потойбічного світу *дістали свою фантастичну інтерпретацію відомі філософські ідеї*, міфологічне (воно ж і фантастичне) мислення по-своєму здійснило роботу, вже звершену дискретною думкою.

При цьому напрошується запитання: чи має емоційно-образне мислення самостійну пізнавальну цінність, як це твердять самі поети й художники?

Пристаючи до розгляду цього складного питання, звернімо увагу на той факт, що сучасна психологія давно вже не ототожнює матеріал, яким оперує наше неусвідомлене мислення, лише з забутими відчуттями, враженнями і думками, що пройшли вже

¹ Лейбниц Готфрід Вильгельм. Соч.: В 2-х т.— М., 1983.— Т. 2.— С. 107—108.

крізь свідомість і зникли з поля її зору. Так наприклад, В. Касаткін вважає, що наша *підсвідомість має свої, автономні і досить потужні канали інформації* і містить в собі чимало такого, про що ми взагалі не маємо і ніколи не могли мати жодного уявлення. «Пропускна спроможність очей і зорових нервів,— пише він,— складає величезну величину — близько 45 млн. двоїчних одиниць в секунду. Однак останні дослідження показали, що до коркових відділів зорового аналізатора доходить значно менше інформації, а саме не більше кількох десятків двоїчних одиниць в секунду — від 20 до 27»¹. Цей факт підтверджує колишні здогади й припущення психологів і філософів, що *ми здатні сприйняти значно більше, ніж усвідомити*. Але про таку вражаючу нерівномірність у розподілі інформаційного матеріалу між свідомістю й підсвідомістю ніхто раніше не наважувався й подумати. І далі: «Цікаво відзначити ще одне явище, що полягає в тому, що під час сну людський мозок має надзвичайно велику пропускну спроможність, що сягає двадцятитисячного числа двоїчних одиниць в секунду. Цей факт вказує на те, що швидкість роботи мозку під час сну, тобто швидкість перебігу сновидінь, в мільярди разів перевищує можливу швидкість праці мозку під час неспання при двоїчному обчисленні. Тому припускається, що запис інформації відбувається не лише за двоїчною системою, тобто за рахунок збудження й гальмування. На це явище звернув увагу ще Нейман (1958), який вважає, що кодування в нейроні не є цифровим, тобто імпульси тут не мають значення двоїчної системи обчислення. Все це вказує на те, що під час сну в головному мозку діють депо інші механізми. Можливо, в зорових відділах головного мозку під час

¹ Касаткін В. Н. Теория сновидений.— Л., 1967.— С. 275.

сну починають діяти древні механізми, подобу яких ми знаходимо у сітківці ока. Передбачається (О. Л. Бизов, 1960), що в сітківці існує ще еволюційно древніший засіб передачі повідомлень¹.

Мистецтво, що має безпосередній доступ до механізмів і образних багатств підсвідомості, завжди *випереджало аналітичне мислення свого часу* й давало людям надзвичайно цінний пізнавальний матеріал, виражений у специфічній умовно-образній формі. Сотні поколінь поважали мудрість художнього слова. Не гребували літературною творчістю й видатні філософи. На жаль, сучасна людина вихована інакше, в переважно раціоналістичному дусі. Вона навіть не уявляє собі, що справжній художник слова може зрозуміти суть своєї доби глибше, ніж багато хто з його сучасників.

Це положення можна проілюструвати шляхом порівняльного аналізу двох творів, присвячених проблемі боротьби гуманістичних і тоталітарно-антидемократичних тенденцій у суспільному житті 30-х років. Ідеться про фантазмагорію М. Булгакова «Майстер і Маргарита» і життєво достовірний за своїм стилем роман А. Рибаківа «Діти Арбату».

Як живий свідок описуваних подій, М. Булгаков не знав всього того, що знаємо ми про ту добу. Суть соціально-політичних суперечностей 30-х років ще не була досліджена й осмислена тогочасними істориками і соціологами. Але письменник вже тоді відчував фальш багатьох ідеологічних установок, якими «вірні сталінці» прикривали свої злочини. Неспроможність розуму осягнути суть складного історичного явища компенсувалась у його романі творчою силою фантазії, зокрема й яскравими фантазмагоричними візіями. Поряд з реальною картиною життя

¹ Касаткин В. Н. Теория сновидений. — С. 276.

Москви письменник вибудовує умовну модель реальності, перевіряючи правду дійсності правдою уяви. Це було справжнє художнє дослідження, що випереджало появу відповідних наукових досліджень.

І лише згодом порушена Булгаковим тема стала надбанням іншого, переважно аналітичного і життєподібного типу художнього мислення. Побудований на ґрунтовному вивченні спогадів очевидців і архівних документів роман А. Рибаківа не лише не заперечив фантазмагоричної концепції Булгакова, а й цілком і повністю підтвердив її правоту: в одному ряду з об'єктивними історичними суперечностями часу діяли й суб'єктивні, справді сатанинські пристрасті, давалися взнаки непомірні особисті амбіції Сталіна та його оточення. Закони класової боротьби переносилися ними на методи боротьби за владу. Жорстокість ставала невід'ємним елементом державної політики. Булгаков міг лише здогадуватись, у чому полягає суть змальованого ним візиту диявола Воланда в Москву і які наслідки він може мати (звідси й надто оптимістичний епіграф, що зовсім не відповідає надзвичайно похмурому змістові роману), але присутність зла в самій атмосфері, якою всі тоді дихали, він відчував. Письменник уявляв його, здогадувався. Вгадував його ще невловні абрисы.

Як мені здається, нове розуміння природи умовних форм в мистецтві дозволило б виявити чимало художніх творів, які за мисленням випереджали свій час.

6. ЯК У НАС БОРОЛИСЯ З ТВОРЧОЮ ДУМКОЮ

На жаль, говорити сьогодні про якісь досягнення теоретичного вивчення ролі підсвідомості у розвитку художньої думки не доводиться. Протягом п'яти десятиліть мистецтво розглядалося в нас однобічно, переважно як прояв свідомості. Роль підсвідомого

заперечувалась чи применшувалась або, ще гірше, звертання до глибинних механізмів образно-емоційного мислення розглядалося як «втеча від об'єктивної реальності в світ хворобливих марень і сновидінь, що уявляє волю людини», як спроба «замінити видимий світ містичним (?!), маячним (?!), світом підсвідомого»¹. Майже всі видатні діячі авангардного мистецтва оголошувались *душевно хворими або морально неповноцінними людьми*. У нещирості, дурисвітстві й прагненні зіграти на нездоровому ажіотажі звинувачувались навіть класики, якщо вони говорили про вплив сновидінь на їхнє художнє мислення. Саме це й закидається, наприклад, Семюелю Кольріджу у передмові до ...його власних «Вибраних творів», виданих 1987 (!) року у серії «Історія естетики в пам'ятниках і документах». Свідчення поета (до речі, не процитоване й не проаналізоване) про те, що частина вірша «Кубла Хан» була створена у сні чи стані забуття, зумовленого дією «болезаспокійливого засобу»², викликало в авторів цієї передмови лише поблажливу усмішку: «Вірш і досі залишається загадковим, бо автор у розлогій передмові силкувався якомога таємничіше обставити історію його виникнення. Очевидно, подій, про які говорить тут Кольрідж, ніколи не було. Розповідь же про них була лише містифікацією, призначеною для того, щоб привернути увагу до віршів»³.

¹ Рославец Е. Н. Разрушение образа.— С. 67, 60.

² Кольридж Семюэль Тейлор. Стихи.— М., 1974.— С. 77. (До речі, американський дослідник Кольріджа, письменник Роберт Пенн Уоррен, не бачить тут нічого поганого чи сумнівного. Він говорить про вірші-сновидіння й навіть «опіумні видіння Кольріджа». Див.: Уоррен Роберт Пенн. Как работает поэт.— М., 1988.— С. 49.)

³ Дьяконова Н. Я., Яковлева Г. В. Философско-эстетические воззрения Семюэля Тейлора Кольриджа // Кольридж Семюэль Тейлор. Избранные труды.— М., 1987.— С. 29.

Виходячи з такого ж «розуміння» психології мистецтва, Л. Рейнгардт називає живопис Делоне «жалюгідною базграниною», в творчості Мондріана вбачає «напівбожевільний запал», а в теоретичних працях Кандинського — писанину дурисвіта, що дивиться на публіку «як юрму загіпнотизованих або обдурених людей». Виявляється, погляди Малевича цікаві насамперед «психіатру» і тому «сприймати всерйоз його збуджені галюцинації було б смішно». Якщо вірити Л. Рейнгардту, говорити про естетику безпредметного мистецтва як про систему поглядів можна «лише в тому розумінні, як це буває при вивченні душевних хвороб або містичних вірувань релігійних сект»¹.

До речі, посилання Л. Рейнгардта на авторитет психології й психіатрії мають містифікаційний характер. Спеціальні терміни вживаються в нього досить довільно і часто зовсім недоречно. Виникає враження, що сам автор до кінця не розуміє того, що він пише: «Своїм руйнуючим спрямуванням «внутрішній диктат» абстракціонізму рішуче відрізняється від художньої інтуїції у власному значенні слова. Здатність схопити сутність справи, минаючи незавершений (?) процес емпіричних (?) спостережень, є дорогоцінна риса кожної обдарованої людини, особливо в галузі мистецтва. Ми не можемо (?!) тут досліджувати роль інтуїції в теорії (?) пізнання. Необхідно, однак, звільнити це питання (без попереднього дослідження?!) від двозначних, нещирих (?) доводів естетики абстрактного мистецтва. Річ у тому, що інтуїція генія проявляється саме (?) в його здатності досягнути закон об'єктивного світу (який? всілякий?), перетворивши цей закон у норму (?) істини

¹ Рейнгардт Л. Абстракционизм // Модернизм. Анализ и критика основных направлений.— М., 1987.— С. 145, 149, 156, 163, 175.

й краси (?)»¹ і т. д. Отак «досліджується» роль підсвідомості в умовному мистецтві одним із авторів «солідного» мистецтвознавчого видання, що вийшло 1987 року четвертим (!) виданням.

Другим методом боротьби з концепцією переважаючої ролі підсвідомості у процесах художньої творчості була безсоромна *фальсифікація наукових джерел* з цього питання. Марно, наприклад, шукати в XIV томі «Творів» І. Франка, що вийшов 1955 року, другу частину його розвідки, де йдеться про «перевагу несвідомого в творчій процесі», неопінені скарби «таємних скриток та схованок нашої нижньої свідомості» й подібність «творчості сонної і творчості поетичної фантазії».

У передмові до першого окремого масового видання повного тексту трактату (1969 р.) Є. Адельгейм цілком слушно зауважував, що «деякі дослідники» того часу «заперечували або обережно згладжували» основне теоретичне положення праці, що «торкається ролі, яку відіграє підсвідоме у творчих процесах»². Є. Адельгейм не пояснює суті принципового конфлікту І. Франка з тими, хто «рятував» реалізм від естетичної думки великого майстра художнього слова. В ті роки, коли він писав передмову, радянська наука ще не мала своєї *позитивної концепції* несвідомого психічного. Суперечка між «прибійниками» підсвідомості та її «супротивниками» точилася ще в рамках дискусії навколо теорії З. Фрейда, що накладало певний відбиток на всі висловлювання опонентів: якщо ти «за», то ти, мовляв, і за все інше, що говорив віденський психолог.

¹ Рейнгардт Л. Абстракционизм // Модернизм. Анализ и критика основных направлений.— С. 179.

² Адельгейм Б. Естетичний трактат Івана Франка і проблеми психології творчості // Франко Іван. Із секретів поетичної творчості.— К., 1969.— С. 19.

Розпочаті ще в 30-ті роки гоніння на підсвідомість мали для радянського мистецтва і для його теорії такі ж катастрофічні наслідки, як переслідування генетиків для сільського господарства й біологічної науки.

Наші вчені тільки приступали до вивчення проблем неусвідомлюваного психічного. Вони активно обговорювались в літературній пресі¹. Але вульгарно-соціологічна критика тих років зробила все можливе й неможливе, щоб загальмувати розвиток радянської естетичної думки в цьому напрямку і зняти з порядку денного саме питання про участь підсвідомого в процесі художньої творчості. В психологічній науці з 30-х і аж до 60-х років панував погляд на сновидіння як на «прояв хаотичної, безладної вищої нервової діяльності»². Водночас почалася гоніння й репресії на прихильників умовної форми в мистецтві. Ми знаємо, як вмирав за свої переконання в сталінській катівні академік М. Вавилов, але не зовсім уявляємо собі, що судилося пережити в ці жорстокі часи лідеру останньої передвоєнної хвилі авангардизму в радянському мистецтві Павлу Філонову. Ось запис у щоденнику геніального художника від 30 серпня 1935 року: «Весь цей час, починаючи з перших днів червня, я жив лише чаєм, цукром і одним кіло хліба на день. Лише одного разу купив я на 50 к. цвітної капусти, а потім, зекономив-

¹ Див.: Полонский Вяч. Сознание и творчество // Полонский Вяч. На литературные темы.— М., 1968; Лежнев А. Мысли вслух // Лежнев А. О литературе.— М., 1987; Воронский А. Об искусстве // Начало пути. Из советской литературной критики 20-х годов.— М., 1987; Зоценко М. Возвращенная молодость // Зоценко М. Собр. соч.: В 3-х т.— М., 1987.— Т. 3; Фадеев А. Собр. соч.: В 5-ти т.— М., 1960.— Т. 4.— С. 32.

² Майоров Ф. П. Нервный механизм сновидений.— Л., 1970.— С. 87. (Перше видання книжки з'явилося 1951 року).

ши на хлібі, купив на 40 к. картоплі, «кралечки картоплі». Днів за 10 до 30 серпня, бачачи, що гроші мої кінчаються, я купив на останні чаю, цукру, махорки й сірників і почав, не маючи грошей на хліб, пекти коржики з білого борошна, що в мене було. 29-го, економлячи весь час на борошні, я випік вранці останній коржик з останньої жмені борошна, готуючись за прикладом багатьох, багатьох разів — жити невідомо скільки, нічого не ївши»¹.

Ось чим обернулося верхоглядство й догматизм наших теоретиків мистецтва для його практиків. За помилки людей, що не знайшли за потрібне або просто не змогли заглибитись у суть проблеми несвідомого, перш ніж оголосити умовне мистецтво «шкідливим» і «ворожим», розплачувались сотні талановитих митців. У роки утвердження особистої влади Сталіна серйозні теоретичні суперечки взагалі відступили на другий план. Сталінська верхівка боялась будь-якого мислячого мистецтва, здатного у будь-якій формі розповісти про зруйновані села, про голод на Україні, мільйони репресованих селян та інші її злочини перед народом. Прикриваючись гаслом «боротьби з формалізмом» (до якого, до речі, зараховувались будь-які творчі шукання), сталінщина насаджувала мистецтво з агрофованим почуттям реальності, безсоромно бадьористе і абсолютно байдуже до інтересів тих «мас», яке воно мало «надихати». Виступаючи на пленумі Оргбюро новостворюваної Спілки художників, А. Хвиля прагнув нав'язати митцям України такий метод «соцреалізму», в якому, по суті, не було нічого ані соціалістичного, ані реалістичного. В ту трагічну зиму 1933 року він ставив

¹ Павел Николаевич Филонов. Живопись. Графика. Из собрания Государственного Русского музея: Каталог выставки. — Л., 1988. — С. 5.

перед ними дуже далекі від суворої правди життя завдання:

«Соціалістичний реалізм в образотворчому мистецтві — це бадьорий творчий заклик через образ до мас, це свіже, бадьоре повітря, це сонце, це зелень, це вода, що грає в яскравих фарбах з полотна, це книжка, ілюстрації і т. д.»¹. Таким хотіло би бачити мистецтво сталінське керівництво. Все справжнє, що створювалося в 30—40-ві роки, робилося всупереч його примітивним пропагандистським настановам і з певним, цілком реальним ризиком опинитися під колесами машини репресій.

І що цікаво, як у 30-ті роки, так і пізніше, в 70-ті, завжди, коли з мистецтва виганялася правда життя, вона виганялася звідти не інакше, як разом із свободою творчості. У вказівках А. Хвилі є багато спільного з наступними рашидовськими настановами. І там, і тут «бадьорі творчі заклики через образ до мас» мали заглушити голоси самих цих мас у мистецтві. В обох випадках уявна картина райдужного життя мала бути виконана в оманливо життєподібних формах. «Теми для своїх романів, — розповідає Тимур Пулатов про писання Рашидова, — він брав з «Основних напрямків п'ятирічного плану розвитку Узбецької РСР». Це не перебільшення. «Глобальні» теми він брав собі, а інші милостиво роздавав письменникам зі свого оточення, адже ці теми вважалися престижними, нагородними. Рашидов був переконаний — і це видно з його літературно-критичних праць, — що література має показувати життя лише на високій ноті уславлення, геть відкидаючи його суперечності, драматизм»².

¹ Цит. за кн.: До перебудови образотворчого фронту. Стенограми першого пленуму Оргбюро СР художників і скульпторів УРСР 27 листопада — 2 грудня 1933 р. — К., 1934.

² Под сенью «отца нации» // Огонек. — 1988. — № 29. — С. 26.

Звичайно, сталінізм рашидовського гатунку — явище унікальне навіть для застійних 70-х років. Але чи так вже й високо піднявся над продемонстрованим у 30-ті роки А. Хвилею рівнем розуміння мети і форм мистецтва офіційний лідер українського письменства часів застою В. П. Козаченко у своїй промові на VI (харківському) пленумі правління СПУ 1970 року?! Нагадавши присутнім, що «правильна світоглядна ідеологічна позиція» «мусить — фігурально кажучи — виражати віру в перемогу добра над злом», доповідач висловив своє щире здивування, що далеко не всі його колеги поспішали зображувати оті намічені «на горі» перемоги нового над «відстаючим», а змальовані ними негативні явища не обмежувалися лише масштабами якогось одного сільського району: «Скажімо, роман Володимира Дрозда «Катастрофа» вразливий не тим, що в ньому викриваються негативні явища в житті одного сільського району, а тим, що вся його атмосфера занадто похмура, сповнена безвиході, безнадії. На жаль, подібне і ще в більшій мірі мусимо сказати й про Івана Чендея, який у збірці повістей і оповідань «Березневий сніг» надто однобоко змалював тіньові моменти життя сучасного закарпатського села, мимовільно викрививши реальну картину колгоспної дійсності»¹.

Як і в усіх аналогічних випадках, у промові В. П. Козаченка 1970 року разом з правдою життя з літератури виганяється й свобода творчості. Що правда, про «сміливе новаторство у сфері художньої думки» тут таки згадується, але як про ... ідеологічну диверсію. Так, так, ви не помилилися, — саме ідеологічну диверсію. Я дозволю собі повністю процитувати це «теоретичне» місце з промови В. Козаченка як

¹ Козаченко Василь. Будівник комунізму — герой сучасної літератури // Літ. Україна.— 1970.— 20 листок.

типовий приклад політиканства у галузі мистецтва, яке не зупиняється навіть перед ототожненням умовних форм сучасного художнього мислення з шкідницькою діяльністю антикомуністів та інших «запеклих противників соціального прогресу»:

«Модернізм, як панівний метод літератури буржуазного Заходу, незважаючи на безліч його відтінків і модифікацій, духовно роззброює людину перед лицем соціального і національного лиха, настійно проповідує дегуманізацію мистецтва, усамотнює людину в її замкнутому мікросвіті. Все це здійснюється мовби непомітно, незумисне, здійснюється шляхом буцімто сміливого новаторства у сфері художньої форми, як-от: руйнування сюжету, користування образами-символами як засобом дематеріалізації дійсності, запровадженням схем-абстракцій замість живих людських характерів, відображенням у творі сукупності підсвідомих імпульсів та суб'єктивістських відчуттів замість реального оточуючого життя тощо... Але як прями війовничі атаки реакційної літератури, так і будь-які завуальовані лозунгом уваги до людини авангардистсько-модерністські течії об'єднуються неминуче на ґрунті антикомунізму, на позиціях запеклих противників соціального прогресу»¹.

Як бачимо, Є. Євтушенко зовсім не перебільшував, коли в цитованій вже статті про художника Олега Целкова твердив, що в 60—70-ті роки «назвичайна художня форма... сприймалась як антирадянський зміст».

Лише тепер, наприкінці 80-х років, переживши довгу смугу сталінізації у галузі мистецтва і зумовленого нею тотального гальмування, творча дум-

¹ Козаченко Василь. Будівник комунізму — герой сучасної літератури // Літ. Україна.— 1970.— 20 листок.

ка знову повертається на втрачені в 30-х роках позиції. При цьому згадується, що тоді СРСР був країною найпередовішого, авангардного мистецтва, вивчається досвід творчих шукань 20-х років. Знову пробуджується інтерес до специфіки художнього мислення, його механізмів і форм. Відбувається й своєрідна «реабілітація» теорії підсвідомості:

«...Радянські філософи й психологи, — пише З. Смирнова, — не змогли в 20—30-ті роки відділити необгрунтоване розв'язання Фрейдом ряду проблем психіки від самих цих проблем, важливих безвідносно до фрейдизму і потребуючих наукового марксистського висвітлення. В першу чергу — це проблема підсвідомого, яка довгий час не досліджувалась у нашій філософії й психології. Між тим вивчення з позицій діалектико-матеріалістичної методології неусвідомлюваних форм психічної діяльності має важливе значення не лише для психології й психіатрії, але і в загальному світоглядному плані»¹.

Нові дослідження дозволили психології побачити у взаєминих усвідомлюваного і підсвідомого не лише непримиренну ворожнечу біологічного й соціального у психіці людини.

Вона розглядає їх взаємодію як діалектичний процес, який має у більшості своїх проявів синергичний характер. Різні за своєю природою форми вищої психічної діяльності активізують, підсилюють і доповнюють одна одну.

«Свідомість, — пише В. Ротенберг, — є вищою за соціальним критерієм, але принципово не всеосяжною формою психічного відображення. За рамками свідомості природно мають опинитися явища, які не піддаються логіко-вербальній переробці і трансфор-

¹ Смирнова З. В. Из истории критики фрейдизма в советской психологии (двадцатые годы) // Философия и история культуры. — М., 1985. — С. 316.

мації. Однак ці явища знаходять своє психічне відображення; піддаючись переробці на невербальному рівні, вони впливають на поведінку... і становлять сферу несвідомого психічного»¹.

Дослідження останніх років асиметрії головного мозку й психологічного змісту різних стадій сну дали чимало матеріалу, який засвідчує слушність новаторської для свого часу думки І. Франка про *нерозривний зв'язок* художньої творчості з діяльністю «нижньої свідомості» — зокрема поетичної і «сонної фантазії». По суті, мистецтво є другою після сновидінь сферою активного використання можливостей синтетично-образного за своїм характером правопівкульного типу мислення.

Автори програмної статті в журналі «Вопросы философии», присвяченій проблемам сучасного розуміння ролі підсвідомості в процесах образного мислення, завершують свої спостереження такою думкою:

«Якщо ж ми ще раз нагадаємо, який вплив на формування художніх образів мають неусвідомлювані потяги, витіснені мотиви поведінки, «беззвітні» переживання художника, то навряд чи видасться перебільшенням твердження, що мистецтво достеменно пройняте активністю несвідомого на всіх своїх рівнях — від елементарніших до найвищих»².

Безперечно видатною подією в історії нашої культури стала всесоюзна конференція психологів, присвячена проблемам підсвідомого, що відбулася в Тбілісі в 1977 році. Грузинське видавництво «Мец-

¹ Ротенберг В. С. Разные формы отношений между сознанием и бессознательным // Вopr. философии. — 1987. — № 2. — С. 73.

² Басин Ф. В., Прангшвили А. С., Шеролия А. Е. О проявлении активности бессознательного в художественном творчестве // Вopr. философии. — 1978. — № 2. — С. 58.

нісеба» видало праці учасників форуму в чотирьох томах. Другий з них присвячено участі підсвідомого в творчих процесах¹.

Реабілітація проблем «глибинної психології» — одна з суттєвих ознак процесу культурного відродження нашої країни.

Сьогодні ми стоїмо на порозі нового розуміння літератури й мистецтва. Розкріпачення художнього мислення вже почалось. І мабуть, я не помилюся, сказавши, що 90-ті роки стануть, крім всього іншого, роками відкриття величезних художніх здібностей підсвідомого і, відповідно, — бурхливого розвитку *нетрадиційних* напрямків у мистецтві.

¹ Див.: Бессознательное. Природа, функции, методы исследования: В 4-х т. — Тбилиси, 1978.

« Ще одна грань
Шевченкової творчості

1. ПОЕТ У РОЛІ
ДОСЛІДНИКА СНОВИДІНЬ

Західноєвропейські сюрреалісти в двадцяті роки твердили, що саме вони відкрили у сновидіннях невичерпне джерело для художньої творчості, так би мовити, другу реальність, у якій все подається вже в готовій і придатній для «копіювання» образній формі. Не заперечуючи творчих досягнень сюрреалізму в формуванні умовної мови мистецтва, все ж таки треба сказати, що реалістичне мистецтво прийшло до подібного ж відкриття значно раніше, ще в першій половині XIX століття.

На жаль, у нас нема ґрунтовної праці, де б розглядалися погляди на сновидіння й сновидний образний матеріал, думки про творчі можливості сонної свідомості К. Батюшкова, В. Жуковського, О. Пушкіна, М. Лермонтова та Ф. Тютчева. Ця стаття є лише спробою заповнити таку ж білу пляму на карті української поезії минулого століття. І ро-

биться це, звичайно, не заради перегляду вже ustalених поглядів нашого літературознавства на основні естетичні засади Шевченкової творчості. Жодної необхідності в такій ревізії немає. Проте з'ясувати його «стосунки з сновидіннями» все ж таки необхідно сьогодні, хоча б тому, що в самій сучасній літературі фантастична умовність і фантазмагорії щодалі посідають помітніше місце, явно перегукуючись з відповідними ж явищами у творчості Шевченка, І. Франка й Лесі Українки. І, мабуть, вже прийшов час з'ясувати, що в цих віяннях реалістичне, тобто йде від життя, його духовних потреб, а що пишеться лише для розваги пересиченого читача, що спирається на міцні традиції, а що привнесене в літературний процес як данина моді на все хвацько закручене й спритно перекручене до невпізнанності.

Без розуміння коренів, традицій обійтися в такій складній справі неможливо. Отже, погляньмо в минуле, у витоки фантазмагоричного стилю української поезії, з'ясуємо роль сновидінь у його утворенні.

Перші сліди свідомого зближення реалістичної поезії й сновидінь знаходимо вже в Т. Шевченка. Але перш, ніж конкретно перейти до цієї теми, з'ясуємо тут попередньо, у найзагальніших рисах погляди поета на сон і сновидіння.

Звичайно (а інакше цього й не могло бути), його ставлення до них формувалося під впливом естетичної теорії його вчителів-романтиків. Але на відміну від багатьох з них (наприклад, В. Жуковського чи Є. Гребінки) психічні переживання у снах нерідко трактуються ним не як стани, багаті на «осіяння» й віщі прозріння, а як похмурі й безрадісні марення. Особливо це стосується *ранньої* його творчості, де сон, як правило, — символ духовного занепаду, тяжкої недуги й навіть смерті. Коли молодий Шевченко

пише про соціальне й національне гноблення, він порівнює стан народного життя з моторошним нічним видінням і використовує образи, які ніби справді прийшли до вірша зі сновидінь:

..... Заснула Україна,
Бур'яном укрилась, цвіллю зацвіла.
В калюжі, в болоті серце прогноїла
І в душло холодне гадюк напустила.
А дітям надію в степу оддала.

У ранніх творах Шевченка ми ще не знайдемо того екзальтованого захоплення снами, що було властиве романтикам. Від снів вони чекали надто багато: відпочинку від буденності, і тихої втіхи, і фантастичних видінь, і знання того, що лежить за гранню сьогоднішнього дня, і навіть проникнення до сфер «потоїбічного життя».

Марно було б шукати щось подібне в Шевченка. Напевно, йому був ближчий *далеко не однозначний народний погляд* на сновидіння. Адже відомо, що і в піснях, і в приказах поруч з вірою у віщі, пророчі сни стрічаються порівняння сну й смерті, надмірної сонливості — з хворобою, марнуванням часу.

Але й пізніше, коли Шевченко знав про сновидіння значно більше, ніж в молодості, він і тоді не одмовився від народних уявлень про сні. В останніх його віршах, написаних у добу краху кріпосницької системи й назрівання соціальної революції, сон виступає в ролі антитези до нових бадьорих сусільних настроїв, оптимістичних передчувань, в ролі похмурої альтернативи поетового ідеалу діяльної людини. Пасивна, покірنا своїй долі особа, твердить він, не живе, а ніби спить наяву. Поет пише про сон, а має на увазі марно розтрачене життя, пропашу силу:

Але незалежно від того, як ставився Шевченко до сновидінь у різні періоди свого життя, йому завжди

Дівуєш, молишся та спиш,
Та матір божію гнівиш
Своїм смиренієм лукавим.
Прокинься, кумо, пробудись

Та кругом себе подивись,
Начхай на ту дівочу славу
Та щирим серцем, нелукаво
Хоч раз, сердего, соблуди.

був чужий зневажливо-скептичний погляд на них, властивий людям не художнього, а так званого мислительного типу. Як поет, він не міг не цінувати величезну *образну продуктивність снів*. Вони часто дивували і навіть обурювали його своєю надмірною схильністю до фантастичних сюжетів і карикатурно-гротескових деталей. В інших випадках сновидні образи здавалися йому такими виразними, точними й психологічно переконливими, що він без вагань переносив їх у свої твори без жодних змін, зазначаючи при цьому те незвичайне джерело, з якого вони були «запозичені» ним.

Шевченко посилається на свої сни значно частіше, ніж інші сучасні йому поети. І цим він нагадує М. Лермонтова, який однак, незважаючи на свій інтерес до реалістичного письма, залишався вірним естетичі романтизму в тих випадках, коли йшлося про загадкові й недоступні розумові джерела поетичного натхнення. На відміну від Лермонтова для Шевченка характерне бажання примирити сни з розумом, знайти раціональне пояснення їхніх загадкових символів.

Цілком можливо, реалістичний підхід автора «Кобзаря» до сновидінь був зумовлений також і його знайомством із новими ідеями психології¹. Можливо,

¹ Про психологічні дослідження сновидінь у середині XIX століття див. у згадуваних книжках І. Вольперта (с. 21—23) й В. Касаткіна (с. 33).

тут давалася взнаки віра в здоровий глузд, винесена ним з народного середовища. Але так чи інакше не можна не помітити, що як у віршах, так і в щоденникових записках Шевченко цілком в дусі тогочасних наукових вимог і традицій народного тлумачення сновидінь (*«що було вдень, те побачиш і в сні»*) послідовно фіксує все, що могло вплинути на сюжети й образи його снів.

Так, на початку поезії «Не спалося,— а ніч як море» він розповідає про безсонну ніч у казармі і мимоволі почути розмову вартових. Один з них скаржиться на свого кривдника, а другий, не вважаючи за злочин пролити панську кров, радить ображеному скористатися зручною нагодою помститися: «Ну, вот теперь и приколи!» Почуте розворушило в душі поета сумні спогади про похмурі сторони життя «на волі». Те, що думалося йому тоді вночі, перейшло, як зазначає поет, і в сновидіння. Сон пішов слідами свідомих вражень:

Вони ще довго говорили.
Я став перед світом дрімать,
І паничі мені приснились
І не дали, погані, спать.

Та й які ще сни, з гіркотою міркує поет, можуть приснитися у цій гнітючій атмосфері, серед «солдатського нежиття»:

Так у неволі. До стіни
Не заговориш ні про горе,
Ні про *младенческие сны*.

Про зв'язок сновидінь зі свідомістю йдеться також у вірші 1850 року «Буває, в неволі іноді згадаю». «Погані сни», зазначає поет, виникають внаслідок важких переживань. У їх гнітючих образах знахо-

дить своє відображення стан внутрішнього розладу, почуття душевної втоми, невдоволення собою:

..... шукаю, шукаю,
Щоб чим похвалитись, що й я таки жив...
..... хотілось
Згадать хоть що-небудь! Та оце й наткнувся
На таке погане, що так і заснув,
Богу не помолившись!.. От мені приснилось...
Свинку заснувши, звичайне, такий
І сон приверзеться...

Такі *послідовні образи сновидінь*¹ стали темою багатьох роздумів у щоденнику Шевченка.

Влітку 1857 року поет з хвилюванням чекав звільнення з армії і вже будував плани свого повернення до Петербурга: «...мене хочеться знати, як часто отходить парохід из Астрахани в Нижний Новгород и кака я цена местам для пассажиров... Я уже успел (разумеется, в воображении) устроить свое путешествие по Волге уютно, спокойно и, главное, дешево. Пароход буксирует... несколько барок, или, как их называют, подчалками до Нижнего Новгорода с разным грузом. На одной из таких барок я думаю устроить свою временную квартиру и пролежать в ней до нижегородского дилижанса. Потом в Москву, а из Москвы, помолившись богу за Фультонову душу, через 22 часа и в Питер. Не правда ли, яркая фантазия!»

Але минали дні, наказ про звільнення не надходив. Шевченку доводилося лише чекати й жити мріями про майбутні мандри. Починається «серія» специфічних сновидінь поета, у яких відбивається

¹ У згаданий вже книжці Ф. Майоров визначає послідовний образ як візуалізоване «відтворення нервових слідів під час сновидінь».

його жага вільно рухатися, вільно жити, спілкуватися з друзями, дихати повітрям артистичного середовища, відвідувати дорогі його серцю міста і пам'ятні місцини. За даними щоденника можна скласти певне уявлення про географію тих нічних «мандрівок» ув'язненого поета. «Видел сегодня во сне Москву. ...Был на Красной площади и Василия Блаженного не видел. Искал в Гостином дворе ивановского полотно для рубах и не нашел. Так и проснулся» (7 липня). «Видел во сне покойника Аркадия Родзянку в его Веселом Подоле, близ Хорола. Показывал он мне свой чересчур затейливый сад» (9 липня). «Воспоминания меня убаюкали, я сладко заснул. И видел во сне Новгород-Сиверский...» (11 липня). «Во сне я увидел Кулиша, Костомарова и Семена Артемовского, будто бы я встретил их в Лубнах во время успешной ярмарки» (17 липня). «В надежде на добрый знак я задремал и на крыльях волшебника Морфея (перелетел?) в Орскую крепость, и в какой-то татарской лачуге нашел М. Лазаревского, Левицкого и еще каких-то земляков, играющих на скрипках и поющих малороссийские песни» (19 липня). «Во сне видел Семена Артемовского с женою, выходящего от обедни из церкви Покрова. На Сенной площади будто бы разведен парк, деревья еще молодые, но огромные, в особенности порастил меня своею величиною папоротник. Настоящий китайский ясень...» (29 липня).

Сучасний психолог знайшов би у цих сновидіннях образи *нездійснених бажань*, об'єктивізований прояв енергії нереалізованих прагнень. Сновидіння розгортали перед внутрішнім зором поета його власні мрії, давали йому можливість пережити те, чого він був позбавлений в самому житті. Фантастичне у його снах не витісняло, а *компенсувало* реальне.

Приблизно так пояснював свої мандрівки в снах

і сам Шевченко: «С недавнього времени,— занотував він 4 липня,— мне начали представляться во сне давно виденные мною милые сердцу предметы и лица. Это, вероятно, от того, что я об них теперь постоянно думаю». І, як приклад *поєднання в послідовному образі елементів реального й уявного*, наводить такий випадок: «Ложась спать вчера, я думал о «Осаде Пскова» и о «Гензерихе» Брюллова. И увидел во сне самого их творца».

Шевченко досить точно визначив для себе суть послідовних образів: «Говорят, о чем наяву думаешь, то и во сне пригрезится».

Сучасна психологія також не заперечує можливості продовження діяльності свідомості у сновидіннях. Шевченкове визначення послідовних образів дуже близьке до того, яке дає їм, наприклад, О. Вейн у книжці «Три третини життя»: «Наші денні турботи і хвилювання, наші думки і почуття,— пише він,— не полишають нас і в сні, трансформуючись іноді в символи, а іноді постаючи перед нами майже без будь-якої символіки»¹. Перехід матеріалу свідомості у сновидіння стає можливим тому, що в діяльності мозку протягом певного часу панує одна чи одразу кілька систем або центрів збудження. Найбільш тривкі доміанти (термін О. Ухтомського) зберігають своє значення основного механізму й принципу роботи нервових центрів і під час сну. Хоча тут, в умовах спаду усвідомлюваної психічної активності, їх скеровуюча діяльність проявляється переважно в роботі центрів *правої півкулі*, внаслідок чого домінуючі враження й думки найчастіше проявляються в сновидіннях не в тій формі, в якій вони сприймалися під час неспання, а у вигляді емоційно насичених образних видінь. Сновидіння, так би мовити, *пере-*

¹ Вейн А. М. Три трети жизни.— М., 1979.— С. 52.

кладають думки на мову візуальних образів. І роблять вони це досить творчо, використовуючи найнесподіваніші ходи асоціацій.

Проте розуміння сновидної символіки ускладнюється тим, що неусвідомлюване нами *правопівкульне мислення* надто часто користується не властивим логічному узагальненню механізмом «з'єднання різних елементів психіки за принципом загального, притаманного їм емоційного тону»¹.

Інакше кажучи, суб'єктивність, яку формальна логіка рішуче відкидає, нерідко стає домінуючим принципом сприйняття у наших сновидіннях. Завдяки цьому в них можуть поєднуватися у щось єдине об'єктивно дуже далекі один від одного елементи, спільні лише тим, що однаково подобаються чи не подобаються нам, викликають радість чи обурення. Так, наприклад, домінуюча в свідомості тривога здатна викликати в сонній уяві будь-яку іншу ситуацію, яка колись так само тривожила нас. Розпізнати суть подібних асоціацій найважче, бо під час неспання ми мислимо інакше і не надаємо нашим емоціям такого великого значення, як у снах. Отже, послідовність сновидного образу може проявитися лише в емоціональному плані. І тоді логіка думки підміняється в снах туманною і невловною для розуму *логікою емоцій*. Відповідно до цього трансформується (аж до цілковитої невідомості) й вихідний матеріал відображених у сновидіннях *переживань*.

Саме тому Шевченкові, який спирався у своїх міркуваннях про сні на слухну в цілому гіпотезу («о чем наяву думаешь, то и во сне пригрезится»), не завжди вдавалося розгадати, над якими *вражен-*

¹ Вольперт И. Е. Сновидения в обычном сне и в гипнозе.— С. 133.

нями й думками продовжував працювати його мозок після того, як сам він, втомлений ними, занурювався в сон.

Не зовсім ясно, наприклад, про що думав він уночі з восьмого на дев'яте липня 1857 року, які думки не давали йому тоді заснути до світанку? Поет утримався від небезпечної в його становищі відвертості на сторінках щоденника. «Грустно,— пише він,— невыразимо грустно. В продолжение ночи я не мог заснуть; меня грызла и гоняла, как на корде¹, вокруг огорода самая свирепая тоска. На рассвете я пошел к морю, выкупался и тут же на песке заснул».

Наведене далі у щоденнику сновидіння того ранку дає нам можливість певною мірою «реконструювати» хід похмурих думок поета. Напевно, вони виникли під враженням розмови вранці 8 липня з унтер-офіцером Кулихом про «бедного, несчастного Скобелева», солдата-земляка, забитого мало не до смерті шпідрутенами (2000 ударів) і засланою до Сибіру.

Напевно, того липневого дня Шевченко думав і про долю інших, гнаних сваволею кріпосників і властей, про країну-казарму, про свою незамкнену тюрму, про очікуваний поштовий човен, який, можливо, везе наказ про звільнення і якого тепер затримує в дорозі зустрічний вітер: «Она (лодка.— А. М.) теперь в открытом море бросила якорь, а когда подымет, бог знает. Норд-ост здесь господствующий ветер. Он может простоять долго и продлит мою и без того длинную неволю...».

Мабуть, думав він і про те, що навіть там, на волі, на нього чекає нелегке життя, що очікувані у зв'язку з початком правління нового царя реформи не приведуть до суттєвих змін і навряд чи оздоровлять той

¹ Корда — довга мотузка, на якій виїжджують коней по колу.

моральний клімат, жертвами якого стали не лише нікому невідомий солдат Скобелєв, а й Пушкін, Лермонтов, Плещєєв, Гоголь та, врешті, і він сам, Шевченко.

Ці думки поет не записав у своєму щоденнику. Але про те, що тої безсонної ночі він думав саме так, свідчить зафіксований вранці дев'ятого липня сон, який «проілюстрував» його роздуми несподіваною, але символічною сценою уявної зустрічі з поміщиком Аркадієм Родзянкою:

«Видел во сне покойника Аркадия Родзянку в его Веселом Подоле, близ Хорола. Показывал он мне свой чересчур затейливый сад. Толковал о возвышенной простоте и идеале в искусстве вообще и в литературе в особенности. Ругал наповал грязного циника Гоголя, и в особенности «Мертвые души» казнил немилосердно, потом потчевал какими-то герметически закупоренными кильками и своими грязнейшими малороссийскими виршами вроде Баркова. Отвратительный старикашка. Разбудил меня мелкий, тихий дождик».

Якщо вважати, що між сновидінням і думками, які їм передували, має бути саме логічний зв'язок, який немовби й визначає причину їхнього виникнення (а саме такої теорії дотримувався Шевченко), то збагнути сенс цього сну просто неможливо. Між роздумами поета про долю країни, її народу й культури та образом «отвратительного старикашки», який пише вірші в дусі Баркова й лає «Мертві душі» Гоголя, прямого логічного зв'язку справді немає.

Цей сон не міг не похитнути віру Шевченка в бездоганність власної раціоналістичної теорії сновидінь:

«Говорят, о чем наяву думаешь, то и во сне пригрезится. Это не всегда так. Я, например, Аркадия Родзянку видел всего только один раз, и то случайно, в 1845 году, в его деревне Веселый Подол, и он

мне в несколько часов так надоел своею глупою эстетикой и малороссийскими грязнейшими и глупейшими стихами, что я убежал к его брату Платону, его ближайшему соседу и, как водится, злейшему врагу. Я забыл даже, что я виделся когда-то с этим сальным стихоплетом, а он мне сегодня во сне пригрезился. Какая же связь между моими вчерашними грустными мечтами и между этим давно забытым мною человеком? Каприз нашей нравственной природы, и совершенно никакой логической связи».

Насправді ж зв'язок був. Тільки не той, якого шукав поет. Не логічний, а емоційний.

У своїх сумних роздумах вдень восьмого і вночі на дев'яте липня Шевченко, можливо, й справді не згадував про Родзянку. Він давно «видав» з поля зору поетової свідомості. Проте сновидіння, йдучи слідами денних думок і переживань і шукаючи для їх втілення відповідний зоровий матеріал у сховах «нижньої свідомості», зупинилося саме на ньому. Скориставшись цим *підсвідомим образом*¹, сон, як досвідчений художник, портретист-психолог, змалював перед внутрішнім зором поета узагальнений

¹ Як твердить сучасна психологія, підсвідомим можна назвати й той матеріал психічного відображення, який до часу перебуває поза межами оперативної пам'яті. «Добре відомо,— пише В. Ротенберг у статті «Різні форми взаємн між свідомістю й несвідомим»,— що в нашому мозку зберігається й постійно збільшується інформація.. яка може залишитися неусвідомленою в будь-який даний момент. Так, ті, хто читає ці рядки, «не усвідомлюють» в момент читання, що папір, на якому написано текст, зроблено з того ж матеріалу, що й стіл, за яким сидять читаючий суб'єкт. Але досить нам зараз звернути увагу на цей факт, як він відразу ж усвідомлюється. Такого роду інформація не є об'єктом свідомості лише в силу своєї неактуальності для поточної діяльності, підпорядкованої усвідомлюваним завданням. Однак вона легко може стати об'єктом свідомості, тільки-но відбудеться зміна завдань» (Вопр. філософії.— 1978.— № 2.— С. 71).

образ представника нібито освіченої культурної панської верхівки, яка в ті часи тримала в своїх руках долю країни. І чого, справді, можна було чекати від людей, які захоплювались нікчемними віршами та ляяли Гоголя, які своїм нудним торохтінням «о возвышенной простоте и идеале в искусстве вообще» силкувалися заглушити в літературі голос передової суспільної думки?! Належно поцінувало сновидіння Шевченка й ліберальствующих «українських патріотів», що своїми «глупейшими» «малороссийскими віршами» та «закупоренними кильками» компрометували українську культуру й літературу в колах тодішньої «читаючої публіки».

Як бачимо, у сновидному портреті Аркадія Родзянки знайшла своє гротесково-образне втілення домінуюча в соціальному світогляді поета думка, що від пануючих верхів суспільства країни та її передовій культурі чекати чогось, крім гніту, гоніння й знущань, не доводиться. Підсвідоме мислення не просто одержало від свідомості певний «матеріал для роздумів». Воно творчо підійшло до запропонованої йому проблеми й розвинуло попередні думки поета в напрямку їх потенційно можливого художнього розвитку, скориставшись для цього доступною лише йому й натхненню художника можливістю — поєднувати й узагальнювати зовсім різні враження *за принципом властивого їм загального «емоційного тону»*. Ненависть поета до пануючого в країні маркобісся, нетерпимості до будь-яких проявів вільної критичної думки, що нерідко приховувались за маскою лібералізму, й породила в його сні узагальнений образ «культурного» поміщика.

Змалюваний «сонною фантазією» портрет Родзянки мало чим відрізняється від ряду подібних до нього зображень, що увійшли до галереї створених Шевченком викривально-сатиричних образів.

Художні можливості снів творчих людей справді дивовижні. І якщо І. Франко у праці «Із секретів поетичної творчості», маючи на увазі звичайний рівень образної активності сновидінь, зазначав, що «кожний чоловік у сні або в гарячці є до певної міри поет»¹, то що тоді казати про творчий потенціал «сонної фантазії» самих поетів?!

У часи Шевченка наука лише починала досліджувати ті механізми, що забезпечують участь неусвідомлюваного психічного відображення у творчих процесах. Автор теорії тимчасового панування окремих осередків збудження над всією системою нервової діяльності О. Ухтомський (1875—1942) народився через 14 років після смерті поета.

2. ЗАДУМ, НАРОДЖЕНИЙ У СНІ

У Шевченка нема жодної згадки про творчість у стані сну. Очевидно, в цьому проявився його мовчазний протест проти поширених в ті часи модних «зізнань» романтично настроєних письменників щодо своїх екстатичних переживань під час творчості. Там було все: і шал екзальтації, і звільнення духу від гліної оболонки земного буття, і витання в емпіреях... Не було «лише» згадки про виснажливу роботу над словом і, кажучи словами Тургенєва, «сумних роздумів над судьбами Батьківщини».

І все ж таки можна твердити, що «сонна свідомість» подарувала Шевченку чимало творчих задумів, тем, мотивів і образів. У переходах сну в творчість і творчості в сон він не бачив нічого дивного. Як свідчить запис у його щоденнику від 19 липня 1857 року, згадуючи зранку свої сновидіння, поет тут же оціню-

вав їхню художню вартість і, якщо йому здавалося, що вона в них є, одразу ж, під свіжим враженням починав komponувати задум. Зробити це було не так вже й важко, бо «сонна фантазія», спираючись на ті ж самі механізми образного продукування, що свідомо творчість, «змальовувала» перед його внутрішнім зором напрочуд яскраві й виразні картини.

Сновидінню, записаному 19 липня, передувало напружене чекання поштового човна з наказом про звільнення й петершлячі мрії про вільне життя: «Ночь лунная, прекрасная, и я не перенес своего лагеря в беседку, оставив его под вербою, чтобы удобнее было наблюдать ветер по флюгеру, вертящемуся на голубятне. Часы в укреплении пробили 12, ветер не переменялся и не ослабел. Добрый знак».

Надія на швидке отримання наказу й пов'язані з ним сподівання не полишили поета і в його сні. Він побачив обличчя, які так хотілося швидше зустріти, опинився в милій його серцю атмосфері. Початок цього сну нам вже знайомий:

«В надежде на добрый знак я задремал и на крыльях волшебника Морфея (перелетел?) в Орскую крепость, и в какой-то татарской лачуге нашел М. Лазаревского и еще каких-то земляков, играющих на скрипках и поющих малороссийские песни. Я присоединил свой тенор к капелии, и мы пели стройно и согласно:

У степену могла з витром говорыла...

Не кончивши этой песни, мы начали другую, а именно «Петруся», и я так громко пропел стихи —

Люблю, мамо, Петруся,
Поговору боюся,—

что капелия замолчала, а я на последней ноте проспелся».

¹ Франко Іван. Із секретів поетичної творчості.— С. 107.

Прокинувшись, поет з тривогою глянув на флюгер. Ні, все гаразд: «Ветер, слава богу, все тот же, не переменился. Поворочался, прочитал сколько помню стихов из песни про счастливого белолицого соперника Гриця, снова заснул, моля Морфея продолжить прерванное милое сновидение».

Те, що відбулося далі, цікаве не лише для психологів, а й для дослідників творчості поета.

Перерваний сон таки продовжився (що вже саме по собі цікаво з психологічної точки зору), але змалювана ним тепер картина *різко контрастувала* з попередньою. Як і в багатьох віршах Шевченка, композиція сну будувалася за принципом контрастного співставлення. Ідилічний мотив змінився гротесково-сатиричним. Перед поетом постала вже не та Україна, яку він любив, а та, яку ненавидів усім своїм ством. Він побачив країну «культурних» варварів, свропеїзованих кріпосників, які, удаючи носіїв прогресу й щирих патріотів, насаджують довкола себе чужий народові спосіб життя й мислення. Але сон поета не визнав їхніх правил гри. Він змалював офіційне життя тогочасної України як безглуздий фарс, а «стовпів суспільства» представив у вигляді сатрапів якогось фантастичного «Київського пашалика», тобто провінції Османської імперії. Ця фантастична метаморфоза засвідчила дивовижну схожість роботи механізмів поетичної і «сонної фантазії»: в літературі XIX століття Туреччина нерідко виступала символом суспільства, побудованого на деспотизмі й безправ'ї. Ту ж саму семантику має «османська образність» і в сні Шевченка:

«Морфей исполнил мою молитву, только не совсем,— починає поет свою нову поему-комедію в прозі.— Он перенес меня в какой-то восточный город, утыканный, как иглами, высокими минаретами. В тесной улице этого восточного города встречаю

я будто бы ренегата Николая Эрстовича Писарева в зеленой чалме¹ и с длиною бородою. А безрукий Бибииков и рядом с ним Софья Гавриловна Писарева сидят на балконе и тоже в турецком костюме. Они что-то говорили о «Киевском пашалыке».

Ця сцена, змалювана «сатиричним» пензлем «сонної фантазії» поета, по суті майже не відрізняється від гротескових сцен поеми-комедії «Сон». Обидві — явища одного порядку. Різниця лише в тому, що там були вірші, а тут — чудова Шевченкова проза, там Петербург, цар і вищі кола, а тут — Київ, генерал-губернатор, найближче його оточення.

Поетові не вдалося до кінця ознайомитися з натхненною імпровізацією своєї «сонної фантазії», яка на цей раз обрала пензель політичного карикатуриста: «...мне на лицо вскочила холодная лягушка, и я проснулся»,— з прикрістю пише він. Холодна жаба, можливо, була однією з причин виникнення сновидіння, бо, як свідчить щоденник Шевченка, екстероцептивні сигнали тривоги й небезпеки викликали в його сновидіннях образи переслідувачів, наділених владою (так, згодом лякаючий гуркіт якірного ланцюга на пароплаві «Князь Пожарский» породив у «сонній свідомості» поета обличчя його мучителів з «Третього відділу» — Дубельта, Попова і Нордстрема).

Сновидіння про «Київський пашалик» розворушило в душі Шевченка сумні спогади: «Перенеся одр свой в беседку, я снова было скорчился под шинелью, но при всем моем старании заснуть не мог. У меня все вертелся перед глазами ренегат Писарев с своим всемогущим покровителем и своею бездушной кра-

¹ Зелена чалма на мусульманському Сході свідчить про привалєжність її носія до роду пророка Мухаммеда. Це ознака обраності.

савицей супругой. Где он? И что теперь с этим гениальным взяточником и его целомудренной помощницей? Я слышал здесь уже, что он из Києва переведен был в Вологду гражданским губернатором и что в Вологде какой-то подчинений йому чиновник в церкві во время обедни дал ему пощечину. И после этой истинно торжественной сцени неизвестно куда скрылся так громогласно уличенный взяточник».

Важливо відзначити й те, як спокійно, діловито, ніби беручись за якусь звичну справу, приступав Шевченко до художньої інтерпретації свого сну, сподіваючись написати на його сюжет нову сатиричну поему: «В ожидании утра я на этом *полновесном фундаменте* (підкреслення мов.— А. М.) построил каркас поэмы вроде «Анжели» Пушкина, перенеся место действия на Восток. И назвал ее *Satrap и Dervish*. При лучших обстоятельствах я непременно исполню этот удачно проектированный план».

На жаль, Шевченкові не довелося реалізувати свій задум. Враження від того липцевого сну були лише частково використані пізніше в незавершеній поемі «Юродивий». І це тим більш прикро, що в нас нема жодного іншого документального свідчення про те, що певна (підготовча, на рівні формування задуму) частина творчого процесу іноді здійснювалась в Шевченка у сні.

Якщо вірити мемуарам, деякі вірші Пушкіна й Тютчева виникли під час сновидінь. З них же виніс деякі свої образи В. Маяковський. Про це він пише в статті «Як робити вірші».

Відносно ж Шевченка доводиться говорити, як правило, не про творчість у сні, а нав'язні сновидіннями (катонарні) мотиви й теми. Так написано ним «І досі сниться: під горою», «Буває, в неволі іноді згадаю», «Сестрі» та деякі інші, характерні для Шевченка і тематикою, і стилем, вірші. Це є свідченням того,

що особливості мислення поета уві сні і його художнє мислення значною мірою *подібні* і, можливо, *творчо взаємозв'язані*.

Думку про *подібність проявів фантазії у сновидіннях і літературній творчості* висловлює Ігор Волгін у монографії «Останній рік Достоевського» (1985). Він наводить такий запис сну письменника: «З суботи на неділю, між страхіть, бачив сон, що Федя (син Достоевського.— А. М.) вибрався на підвіконня й впав з 4-го поверху. Як тільки він полетів, перевертаючись, донизу, я закрив руками очі й закричав у відчай: «Прощай, Федю!» і тут прокинувся». І. Волгін звернув увагу на те, як падає дитина у сні письменника. Виявляється — так само, як падала б вона і в його прозі. І тут, і там давався знаки той же самий стиль сприйняття.

Це своє припущення дослідник аргументує так: «Д. В. Григорович згадує: в молодості він прочитав Достоевському свій нарис про шарманщика. Там була фраза, що якийсь чиновник кинув п'ятак до ніг бродячого музиканта. «Не те, не те,— роздратовано заговорив раптом Достоевський,— зовсім не те! В тебе виходить надто сухо: п'ятак впав до ніг... Треба було сказати: п'ятак впав на бруківку, дзенькочучи й підстрибуючи».

Найстрашніше в його сні — це те, що Федя не просто падає з вікна, а летить донизу, «перевертаючись». Можна сказати, що сновидні образи Достоевського природно вписуються в його художню систему¹.

Відомо, що стиль сприйняття багато в чому зумовлюється світоглядом. Це можна сказати не лише про художній стиль, а й про сновидний.

¹ Волгін Ігорь. Последний год Достоевского // Дружба народов.— 1985.— № 4.— С. 129.

Актору часто сниться сцена, а селянину поля й гори. У снах відображається соціальна психологія людини — її реальні інтереси, ідейні установки й моральні норми. І навіть — політичні погляди, якщо йдеться про сні людини з розвинутою суспільною свідомістю. Достоевському снилися такі сні, про які він не наважувався розповідати в листах до дружини, знаючи, що його кореспонденція контролюється тайною поліцією. І. Волгін згадує про натяк на це в одному з листів письменника: «Все бачу захоплюючі сні, але боюсь їх розказувати тобі, а то ти бог знає що пишеш, а раптом хто читає, як вам це подобається?»¹

Людині з таким могутнім суспільним темпераментом, як Шевченко, не могли не снитися «політичні сні». Великий поет і в снах спалахував гнівом проти «культурних» поміщиків, фальшивих патріотів і лібералів, царських сатрапів, донощиків і фарисеїв. Чи ж можна дивуватися з того, як легко й органічно переходив у поезію, зокрема соціально-політичну, образний матеріал його сновидінь!

Але повернімося до поглядів поета на сновидіння.

Шевченко цінував у своїх нічних примарах насамперед художньо значимі, повноцінні прояви свідомості. Звідси його увага саме до послідовних тем і образів сновидінь, а також та легкість, з якою він переносив їх у свої твори. Із значно меншим інтересом ставився поет до наслідків образної трансформації так званих «темних відчужень і почуттів» (вираз І. Свєченова), породжуваних сигналами внутрішніх органів, що, як і послідовні сні, також були предметом дослідження психологів його часу. (У своїх «Лекціях» І. Свєченів відводив «темним по-

чуттям» значну роль в утворенні сновидінь та їх загального емоційного тону).

Важко сказати, чи знав Шевченко цю нову для його часу наукову ідею, але він безпомилково визначав і «темні образи» у своїх снах, і причину їх появи — роботу внутрішніх органів. І якщо в послідовних снах він знаходив чимало художньо цінного, то в «темних» не бачив нічого естетично привабливого. Сприймаючи фантастичність і алогічність гротескових образів сновидінь, він водночас (на відміну, наприклад, від поетів-сюрреалістів нашого часу) категорично відкидав ті *абсурдні елементи, що несумісні з почуттям людської гідності*. Підтвердження цьому — запис у щоденнику від 11 липня 1857 року.

Того вечора в домі коменданта укріплення поет, за власним його визнанням, «против обыкновения, и, разумеется, во вред желудку, не имел силы отказаться от пельменей» і «видел во сне Новгород-Северский (вероятно, вследствие чтения «Александра Однорога»). По улице ездили в старосветском огромном берлине огромные рыжие пьяные монахи, и между ними очутился мой трезвый друг Семен Гулак-Артемовский». У цьому *абсурдному сновидінні*, яке представило його друга, відомого композитора, в явно образливій ситуації, поет не побачив нічого цікавого для себе. «Все это пельмени так наметаморфозили», — лаконічно й напрочуд точно зазначив він фізіологічну суть свого сну.

Аналогічно ставився Шевченко й до інших сновидінь, що являли йому друзів у невідгідному світі. Такі сновидіння він залишав у щоденнику без коментарів.

¹ Волгін Игорь. Последний год Достоевского.— С. 108.

3. ПСИХОЛОГІЯ ЛІТЕРАТУРНОГО ГРОТЕСКУ

І все ж таки смутним, «темним» снам з їх гнітючими і моторошними сценами судилося зіграти помітну роль у його творчості.

Повернімося тепер до початку його творчого шляху, до «комедії» «Сон» 1844 року, яка відіграла значну роль не лише в слідстві 1847 року (а отже, і в подальшій долі поета), а й в усій його творчості. Схематично окреслюючи можливі параметри літературознавчих підходів до цього твору, можна сказати, що в ідейному плані поема-фєєрія засвідчила перехід української поезії з позицій просвітництва на позиції активної радикально-революційної політичної сатири, з другого боку, в галузі художніх шукань минулого століття з нею пов'язано *формування в надрах реалістичного стилю фантастичної умовності й фантасмагоризму*, чітко й конкретно пов'язаних з проблемами і завданнями нової викривально-сатиричної публіцистики.

«Комедія» починається відомою інвективою, яка, як це вже помітили шевченкознавці, багато в чому нагадує «П'єсьн 10-ю» («Всякому городу нрав і права») Г. Сковороди. Звичайно, як і автор «Сада божественных п'єсьней», Шевченко не відмовляється від спроби вплинути на свідомість своїх сучасників шляхом моральної проповіді й нагадуванням вічних істин («Схаменіться: усі на сім світі — і царята і старчата — Адамові діти»). Проте він вже розуміє, що головне зло зовсім не в недосконалому «людській природі», а в невідповідності самого суспільного ладу елементарним вимогам моралі, несумісності інтересів пануючої верхівки й народу. І тому він протиставляє потворній дійсності не лише здоровий глузд освіченої, культурної людини (як це нерідко робили

його попередники), а нищівно-знущальний політичний сміх. Ремінісценції з колючої, але стриманої й схильної до цілком благопристойного моралізування просвітительської інвективи Сковороди в його «комедії» одразу ж відступають на другий план, звільняючи місце для пародійного народного райка, мистецтво якого невіддільне від вільнодумства, карикатурності, навмисного перекручування фактів, таврування лицемірності офіційної моралі.

Відомі сцени прийому в Зимовому палаці — це вже відверта буфонада, комедія масок, у якій, як зазначив М. Бахтін, величезну роль відіграють «перевдягання і всякого роду містифікації, а також побої і розвінчання»¹.

Дивлюсь, цар підходить
До найстаршого... та в пику
Його як затопить!..
Облизався неборака
Та меншого в пузо —
Аж загуло!.. а той собі
Ще меншого туза
Межи плечі; той меншого,
А менший малого,
А той дрібних, а дрібнота
Уже за порогом
Як кинеться по улицях,
Та й давай місити
Недонитків православних,
А ті голосити;
Та верещать; та як ревнуть:
«Гуля наш батюшка, гуля!
Ура!.. ура! а, а, а...»

...Перед світом
Усе те заснуло;
Тільки де-де православні

¹ Бахтин М. Рабле и Гоголь. Искусство слова и народная смеховая культура.— В кн.: Бахтин М. Вопр. литературы и эстетики.— М., 1975.— С. 485.

По углах стогнали
Та, стогнучи, за батьошку
Господа благали.

Ця політична буфонада подається в поемі як сон, який нібито наснився оповідачеві так само, як і всі інші.

Чи мав рацію Шевченко, включаючи такі гротесково-карикатурні сцени у серію домислених і невиданих своїх снів, описаних у поемі? Чи могло йому приснитися щось подібне? Чи взагалі властива гротесковість нашим сновидінням та іншим проявам неусвідомленої психічної діяльності? Адже відомо, що *у снах ми рідко сміємося* і ще рідше виявляємо свої гумористичні та сатиричні здібності.

Щоб відповісти на ці запитання, треба насамперед відмовитися від нашого сучасного, звуженого й досить однобічного розуміння гротеску як форми переважно іронії та осміювання. Можливості цього, як твердять вчені, *древнього типу мислення* значно більші, ніж ми це сьогодні уявляємо. Йому властиві насамперед перебільшення і загострення, швидкість і оперативність, конкретність і концентрація уваги на чомусь одному, суттєвому й головному для нас в даний момент. Гротесковий тип мислення — найдревніший, про що свідчить міфологія й архаїчне мистецтво. «Серйозна» гротесковість властива й творам сучасного примітивного мистецтва¹. Не обов'язково ототожнювався гротеск із комізмом і в середньовічній культурі, що, як зазначає А. Гуревич, ускладнює сприйняття деяких творів тогочасного мистецтва:

«Сучасна свідомість, — пише він, — яка надає гротеску обмежену роль образотворчого засобу в галузі

¹ Див.: Бессонова М. А. Анри Руссо и французские наивы // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. — М., 1983. — С. 133—155.

комічного мистецтва, важко освоюється з середньовічним світом безперервної інверсії й сприймає численні сцени, що колись породжували побожний подив, як комічні. Нема кращого показника дистанції, яка розділяє культуру середніх віків і нового часу, ніж це нерозуміння»¹.

Сучасна психологія також вважає, що гротесковість не обов'язково пов'язана з почуттям гумору й негативним ставленням до тих чи інших явищ дійсності. Коли нам треба заради ясності спростити складне явище або виділити в ньому найсуттєвіші для нас в даний момент риси, ми, самі того не помічаючи, вдаємося до послуг *особливого, активно деформуючого картину дійсності мислення*. Подібне *спрощене* сприйняття спостерігаємо й у процесі впізнання знайомих предметів та облич. Він відбувається дуже швидко, «відразу ж, без будь-якого спеціального дослідження»².

Подібне *позааналітичне сприйняття* психологи називають *унітарним*. Воно завжди звужене й сконцентроване на основних, характерних рисах об'єкта. До його послуг ми звертаємося і в практичному житті, і в процесах пізнання. Але найвиразніше, найблискупіше проявляється воно у вмінні карикатуриста або пародиста виділити з усієї маси інформації найсуттєвіше й найхарактерніше, жертвуючи при цьому усіма «другорядними» деталями. Характерно, що польський психолог Ю. Конорські ілюструє свої спостереження над унітарним сприйняттям саме політичними карикатурами на У. Черчилля й Шарля де Голля. Він пише: «Легко помітити, що не всі елементи стимул-об'єкта, які потрапляють на рецептив-

¹ Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. — М., 1984. — С. 25.

² Конорски Ю. Интегративная деятельность мозга. — М., 1970. — С. 67.

ну поверхню, необхідні для його пізнання. Справді, карикатурист якимись-то кількома штрихами створює у глядача повне уявлення про оригінал. Двох-трьох характерних штрихів виявляється достатньо для збудження гностичних нейронів, які представляють дане обличчя»¹.

Ця здатність позааналітичного невербального (в даному випадку — унітарного) відображення яскраво проявляється і в сновидіннях. Точність і глибина суб'єктивно акцентованих гротескових образів «сонної фантазії» вражає навіть тих дослідників, які ставляться до так званої «мудрості снів» з певним скептицизмом. «Це змінене й звужене відображення світу в сновидіннях, — пише І. Вольперт, — має все ж певну цінність для повноти сприймання дійсності, для всебічної і нерідко глибокої оцінки її людиною. Так, гротеск і карикатура сприяє іноді глибокій і слушній оцінці особистості людини, виявляючись корисним доповненням до найкращого й достовірного її портрета»².

Як бачимо, сміливе припущення Шевченка, що сучасний літературний гротеск (як правило, гумористичний, сатиричний) багато в чому подібний до сновидного (позбавленого будь-якої гумористичності) підтверджується й сучасною наукою. Щось подібне до описуваних в комедії петербурзьких сцен таки могло снитися поетові, але, звичайно, «цілком серйозно», зовсім не в сатиричному плані. Напевно, це були лякаюче потворні сновидні образи потворної реальності. Під час сну механізм неусвідомлюваного унітарного сприйняття відібрав з неї й представив увазі поета найхарактерніші і найвиразніші (гротескові) риси й ознаки. Авторіві комедії «залишалося

¹ Конопорски Ю. Интегративная деятельность мозга. — С. 67.

² Вольперт И. Е. Сновидения в обычном сне и гипнозе. — С. 88.

лише» інтерпретувати їх у звичних карикатурних формах політичної сатири. Знаменита сцена «генерального мордобиття» (вираз І. Франка) — типовий зразок творчої взаємодії поетичної і «сонної фантазії», *наближення художньої творчості до сновидіння*.

Я думаю, що, пишучи поему, Шевченко все ж таки мав перед очима якийсь *сновидний зразок*.

Цілком можливо, написанню поеми передував той реальний сон, описом якого завершується її текст. На цю думку наводить, насамперед, те, як розповідає поет про те сновидіння.

Якщо порівняти запис П. Куліша його живої мови з стилем оповіді в цьому місці поеми, то мимовільно виникає враження, що перед нами справді жива Шевченкова оповідь про якийсь цілком реальний сон, те, що міг він розказувати комусь перед тим, як «записати» тут.

У записі П. Куліша Шевченко переповідає почуту від поміщика Горкуші історію поїздки його дружини до Києва. За кожною фразою стоїть глибоке розуміння неповторної виразності усної оповіді: «Ну, приехала в Лавру; известно, видят монахи, что приехала помещица, так едва не задушили! Вот мальчик при том был. Мальчик!» На этот зов являється оборванный лакей. «Вон он там был, не даст збрехать. Пошел вон, дурак! — Потом, после обеда, поехала она на Подол в пушные лавки. Там купцы завели в такую темноту, что ничего не видать. Где не лапнет рукою, то все зверь. Ну, если б это я был, то я так бы не испугался: хоть и зверь, да уже не живой: а то ведь дама!» і т. д.¹ Не менш майстерно використовується усне слово і в останньому сні поеми про царя-«медведя».

¹ Цит. за кн.: Івакін Юрій. Нотатки шевченкознавця. — К., 1986. — С. 125.

Про «справжність» описуваного тут сну свідчать і якісь моторошні деталі, властиві саме «темним» сновидінням. Для поетичної фантазії, вони надто «натуралістичні», «невигадливі»: «Дивлюся я, що дальш буде. Що буде робити Мій медведик? Стоїть собі. Голову понурих Сіромаха. Де ж ділася Медвежа натура? Мов кошеля, такий чудний. Я аж засміявся. Він і почув, та як зиркне, — я перелякався».

До того ж цей епізод з царем-«медведем» певною мірою дублює попередній візит оповідача до палацу. І там теж йдеться про звірячу розправу монарха над своїми придворними.

Виходячи з цих міркувань, можна припустити, що якийсь моторошний сон таки приснився колись Шевченку. Перед тим як описати його в поемі, поет вже неодноразово розповідав про нього в дружньому колі, і вже потім, у «готовій» усно-оповідальній формі переніс його у рукопис твору.

Можливо також, що епізод «генерального мордобиття» писався вже після «справжньої» сновидної сцени з царем-«медведем» і з орієнтацією на її стиль. Фантастичне, уявне відтворюється тут також засобами усної оповіді. А от в інших снах з'являється вже поетична декламація. Розмовна інтонація майже повністю зникає:

То глянь, подивися; а я полечу
Високо, високо за синії хмари;
Немає там власті, немає там кари,
Там сміху людського і плачу не чуть.

Або:

Заворухилася пустиня.
Мов із тісної домовини
На той останній страшний суд
Мерці за правдою встають.

Аби поєднати різні за мовою місця тексту, поет пише для початку поеми фавульну частину, знов

у формі усної оповіді («Отак ідучи попідтинню
З бенкету п'яний уночі, Я міркував...»). Так виникає ціле, у якому домінує фантазмагорія в стилі народного оповідання. (Прийом, вже відомий сучасникам Шевченка).

У майбутньому, безперечно, буде створено повнішу психологічну реконструкцію поеми. Сьогодні ж про це можна лише мріяти. Зазначимо лише, що вже тоді, у 1844 році, на сторінках «Сну», поет максимально наблизився до проблеми творчого засвоєння образного матеріалу сонної фантазії і заклав основи фантазмагоричного стилю в реалістичній поезії. Особливу роль в утворенні умовно-фантастичного стилю мислення поета зіграли гротескові символи його політичних сновидінь. Сни були своєрідною художньою школою Шевченка-публіциста.

4. «ВІЩІ» СНИ ШЕВЧЕНКА

Проте були у снах поета й такі загадкові моменти, які не могли не насторожувати, не наводити на «крамольну», ледь не «ідеалістичну» з погляду тогочасної науки думку, що «сонна свідомість» — то не просто служниця логічного мислення й не випадкова супутниця «темних почувань». Аналізуючи їх, Шевченко починає здогадуватися, що в снах нам іноді вдається зазірнути у галузь потаємної, прихованої від свідомості роботи мозку.

...Напевно ж знайомий із науковою теорією тлумачення снів, поет нерідко вже зранку поспішав до будинку сотника Ф. Чаганова (у щоденнику помилково Чаганова) й у задумі гортав сторінки народного сонника, намагаючись вловити смисл якогось незрозумілого сновидіння.

Запис 3 липня 1857 року: «...Проснувшись, я обрадовався, что это только сон и что я, слава богу, не дезертир... Нужно зайти к сотнику Чеганову посмотреть в сонник, что значит видеть во сне самовольную отлучку».

Через кілька днів, у зв'язку з уже відомим нам сном про Аркадія Родзянку, у якому поет марно шукав «логічний зв'язок» зі своїми нічними «грустними мечтами»: «И оракул сотника Чеганова едва ли объяснит загадку подобных сновидений. Пойду, однакож, на всякий случай, посмотрю в это зеркало сокровенных тайнств натуры».

У цих записах відчуваються іронічні нотки, проте іронія стосується скоріше «оракула сотника Чеганова», ніж самих сновидінь. До них поет ставився цілком серйозно. І незабаром таки переконався у безпідставності своїх «ненаукових» припущень, що у снах ми нерідко знаходимо *якесь* «особливе знання», досягнуте зовсім не завдяки нашому «всесильному» розумові з його «всемогутнім» логічним аналізом.

Та сталося це вже у Нижньому Новгороді, де поет у перший день нового 1858 року познайомився з талановитою актрисою Катериною Піуновою (1841—1909) і якийсь час жив з думкою, що нарешті знайшов свій ідеал жінки.

Йому подобались в ній і її молодість, і її талант: «Піунова сьогодні в ролі *Простушки* (водевіль Ланського) была такая милочка, что не только московским-петербургским, парижским бы зрителям в нос бросилась... Если замужество ей не попрепятствует, из нее выработается самостоятельная великая актриса».

Поет знаходив у Піуновій навіть «серйозний інтерес до літератури: «Продиктовал ей стихи Курочкина — «Как в наши лучшие года», а она прочитала мне некоторые вещи Кольцова и потом чуть-чуть не

все басни Крылова. Я в восторге был от этого импровизированного литературного вечера, и пришел домой совершенно щаслив. Она любит чтение, значит, она далеко пойдет в своем искусстве. Дай бог, чтобы сбылось мое пророчество».

У такому світлі бачив Піунову Шевченко. Вона ж дивилася на нього інакше.

Звичайно, молода актриса розуміла, що має справу з незвичайною людиною, проте особисто для неї він був всього лиш не дуже перспективний меденат, «знаменитість», перед якою відчинялися двері кращих домів міста. Навіть через 38 років після смерті поета вона не змогла приховати у своїх спогадах ноток відрази до нього: «...в Тарасі Григоровичу женихівського нічого не було.— Чоботи нашмаровані дьогтем, непокритий кожух, шапка смушева найпростіша, і в патетичні хвилини Тараса Григоровича вона падала на підлогу в день до сотні разів, так що коли б вона була скляна, то часто б разбивалася»¹.

Проте поет не помічав, вірніше, не бажав помічати, що він і Піунова — люди духовно чужі, що він для неї всього лише вульгарний плебей, котрий став знаменитим поетом з якоїсь дивної примхи природи. Деякі неприємні для Шевченка риси характеру «милочки» Піунової впадали в око вже в перші дні їхнього знайомства, але він реагував на них з гумором: «лукавое созданье», «несносная лгунья», «замечательная простота нравов», «моя мучительница» і т. п. Гумор відмовив йому лише тоді, коли актриса відповіла на його письмове освідчення недоречно грайливими й двозначними фразами: «Она приняла

¹ Шмідтгоф М. М. Розповіді К. Б. Піунової-Шмідтгоф про Т. Г. Шевченка // Спогади про Тараса Шевченка.— К., 1982.— С. 279.

мое внезапное предложение за театральную сцену... Я действительно тогда был похож на помешанного или, скорее, на пьяного, а она, бедняжка, приняла меня за лицедея», — розгублено зазначає поет. І тут же заспокоює себе: «Но перемелется — мука будет».

Як бачимо, все, ще суперечило уявленню про Піунову як ідеал жінки й актриси, Шевченко всерйоз не сприймав. Свідомі естетичні й моральні установки не залишали в ньому місця для будь-якого прояву критицизму. Поет не міг дозволити собі і на хвилину припустити, що людина, яку він обожнює, підтримує їхні стосунки лише для того, щоб скористатися знайомством зі «знаменитостью» для влаштування своїх особистих справ (йшлося всього лише про вигідний контракт з харківським театром і підтримку з боку впливових друзів Шевченка, особливо актора М. Щепкіна).

Та водночас щось поставало в поеті проти його надмірного захоплення актрисою. Десь у глибині душі він відчував, що не все тут так ясно і просто, як йому здається. Неусвідомлене почуття невдоволення Піуною прохоплювалося іноді у випадкових, неусвідомлюваних, по суті, вчинках і фразах. У щоденниковому записі про Марко Вовчок раптом з'являються такі несподівані слова: «Какое возвышенно прекрасное создание эта женщина. Не чета моей актрисе». Записавши цю фразу, Шевченко, здається, не усвідомив її вбивчого сарказму. Проте його дивна й незбагненна (для нього самого) поведінка в театрі під час вистави «Паризькі жебраки» все ж таки змусила замислитись над тим, що з ним насправді відбувається:

«В заключение спектаклей дана была драма «Парижские нищие». Роль Антуанетты исполняла она, и исполняла лучше, нежели в первый раз, но я не аплодировал. А почему, и сам не знаю». Поет, мо-

жливо, думав, що байдужість до гри Піунової виникла внаслідок її двозначної відповіді на освідчення, й послідує запевнити себе, що його ставлення до таланту актриси не змінилося. Свідомість знову витісняє неприйнятний для неї мотив поведінки й знову підказує помилкове пояснення: «Мне казалось, она выше всяких комплиментов». Але, написавши ці нелепі слова, поет тут же зніяковіло додає: «Но я этого никому не сказал».

Перед нами досить типовий конфлікт між свідомістю людини та її неусвідомленими відчуттями. У такі моменти на допомогу приходять сновидіння.

П'ятого лютого (через три дні після згаданої вистави) поет полишає в щоденнику такий запис:

«Я видел ее во сне. К добру ли это? Будто бы она слепая нищая, но такая молодая и хорошенькая. Стоит у какой-то ограды или забора и протягивает руку Христа ради. Я хотел подойти с какою-то мелкою монетою, но она внезапно исчезла».

За відомою нам теорією, Шевченко пояснює цей сновидний образ Піунової враженням від останньої вистави, де вона грала роль жебрачки: «Это продолжение роли Антуанетты. Ничего больше».

Таке «логічне» пояснення тривожного сновидіння ніби заспокоює його. Але підсвідомість не припиняє своїх спроб напоумити засліпленого любов'ю поета. Вона знову використовує свою здатність впливати не лише на сні, а й на поведінку людини, викликати почуття неясного невдоволення собою. Саме це й відчуває поет того ж 5-го лютого, прислухаючись в домі Татаринова до розмов про Піунову. Всі ніби в захваті від неї, а він знову розгублено мовчить і потай гнівається сам на себе за те, що не знаходить в собі щирих слів для актриси:

«После музыки зашла речь о театре и о таланте моей возлюбленной Пиуновой. Сначала слушал

я с удовольствием расточаемые ей похвалы, но потом так мне грустно стало, что хотел уйти. Что бы это значило? Не ревность ли?» Але поет відкидає це безглузде припущення. До чужої слави він ще нікого не ревнував: «Глупо, нелепо ревновать актрису к ее зрителям». Це йому ясно. Але що ж тоді думати про самого себе?! Чи, може, він і справді не поділяв загального захоплення Піуновою?!

Бунтівлива підсвідомість не дає поетові спокою. Вдень вона марно стукає в двері розуму, проте вночі в неї більше шансів привернути до себе увагу. І ці шанси використовуються нею без найменших вагань. Вдень поет бачить Піунову очима розуму, згідно з своєю свідомою установкою — чарівливою й талановитою актрисою, а вночі вона ж постає перед ним зовсім іншою — гідною жалості й співчуття:

«Опять видел ее во сне слепую нищью,— розгублено означає Шевченко у своєму щоденнику через десять днів після першого сну про Піунову,— тільки уже не у церковній огороді, як в перший раз, а в живій картині, в малоросійській белій свитці і в красном очипці».

Під цими рядками — жодного коментаря! Розгублене мовчання...

Не треба пояснювати, що хоче від поета його сновидіння, які моральні й естетичні установки свідомості прагне воно подолати. Проте люди XIX століття розуміли свої сновидіння й смутні тривоги не краще за нас.

Мудрість почуття, як і мудрість образу, не завжди зрозумілі нам, особливо ж тоді, коли вони чимось суперечать розумові.

І нарешті — те ж саме сновидіння повторюється 22 лютого втретє (принаймні воно фіксується так в щоденнику). Це сталося напередодні розриву з Піуновою. За цей час поет відмовився від свого надто

простого пояснення загадкового образу Піунової-жебракчи:

«Третий раз вижу ее во сне и все нищью. Это уже не вследствие роли Антуанетты, а вследствие каких данных — не уразумею».

На цей раз неусвідомлюване образне мислення внесло в сон суттєві зміни:

«Сегодня представилась она мне грязною, безобразною, оборванною, полунагою, и все-таки в малоросійській свитці, но не в белій, как прежде, а в серій, разорванной и грязью запачканной. Со слезами прошила у меня и милости, и извинения за свою нежелчивость по случаю «Фауста» Губера. Я, разумеется, простил ее и в знак примирения хотел поцеловать, но она исчезла».

Але навіть в такій прозорій формі поет не розуміє прихованого (латентного) смислу сновидіння. Тепер він тлумачить його як віщій: «Не предсказывают ли эти ночные грезы нам действительную нищету?» В даному разі «нам» означає, що Шевченко не лише не відмовився від наміру одружитися з Піуновою, а вже почав турбуватися про матеріальне благополуччя майбутньої родини.

Лише наступного дня, коли інтрига актриси розкрилась, він нарешті здогадується, про яке жебрацтво вперто «сигналізувало» йому сновидіння. Запис 22 лютого починається схвильованою фразою «Сон в руку...» і завершується такими словами: «Вот где она нравственная (!) нищета, а я боялся материальной. Дружба врозь и черти в воду».

Ще через день (23 лютого) опуканий і розчарований поет рішуче рве в своїй душі всі нитки, що зв'язували його з Піуновою: «Дрянъ госпожа Пиунова. От ноготка до волоска дрянъ». Це, мабуть, були саме ті слова, які марно намагалася підказати йому підсвідомість ще задовго до того, як були вони запи-

сані. Неусвідомлюване, нерозчленовуюче сприйняття випередило результат логічного мислення на 20 днів (2 дню він вперше відчув, що ставиться до Піунової неоднозначно). Проте всі його намагання «підкоригувати» думки і вчинки виявилися марними, хоча й підготували ґрунт для адекватного сприйняття суб'єктивно значимої інформації.

Тут ми підійшли до надзвичайно важливої *захисної функції* сновидінь, їх здатності «сигналізувати», певним чином настроювати людину, впливати на її поведінку тоді, коли свідомість ще не здатна швидко й оперативно опрацювати складний, позбавлений логічної лінійності життєвий матеріал.

Далеко не вся сприйнята людиною інформація доходить до свідомості і закріплюється у вербально-понятійних формах. У процесі відображення й регулювання поведінки бере активну участь і підсвідомість.

«Одна з найхарактерніших особливостей неусвідомленої психічної діяльності,— пишуть Ф. Бассін, А. Прангіашвілі та А. Шерозія у згадуваній вже статті,— є саме те, що на її основі нерідко виникає знання, яке не могло бути досягнуте при спіранні на раціональний, логічний, вербалізований і тому усвідомлюваний досвід. Це «випередження» *несвідомим активності свідомості* (підкреслення моє.— А. М.) виникає з особливою виразністю тоді, коли ми зіштовхуємося з необхідністю осмислення найбільш складних аспектів дійсності, явищ, подій, такою мірою багатограних, багатокомпонентних і полідетермінованих, що спроби виявлення їхньої природи на основі аналітичного і раціонального підходу, на основі розчленування «глобального», «континувумів» на їх дискретні складові частини виявляються марними. І тоді, за наявності певних психологічних умов, може проявитися можуть «нерозчлено-

вуючого» пізнання, яка ніколи не перестав дивувати нас»¹.

Ця прихована (латентна) діяльність мозку, яка проявляється в снах у вигляді «осянь» та «прозрінь», стала предметом наукового дослідження зовсім недавно. Проте навіть перші кроки науки в цьому напрямі виявилися обнадійливими. Так, наприклад, досліди Т. Онаніані засвідчили, що під час сновидінь «процеси, які відбуваються у сну мозку, від «несвідомого» рівня переходять до «свідомого». Дослідник вказує «на високу оціночну властивість людського мозку під час парадоксальної фази сну (у даному випадку йдеться про так званий швидкий сон, а не про гіпноготичні фази.— А. М.) і на високу координованість при цьому свідомих процесів»².

5. ЛАТЕНТНІ ОБРАЗИ В ПОЕЗІЇ І СНОВИДІННЯХ

У часи Шевченка латентні образи сновидінь, які свідчать про випереджальну активність несвідомої психічної діяльності, ще не знаходили наукового пояснення. Та й сам поет, як ми бачили це стосовно снів про Піунову, розгублено зупинявся перед тим сновидним матеріалом, який не вкладався в рамки його раціоналістичної репродукційної теорії. Фактично він визнавав у снах лише послідовні й «темні», безладно-абсурдні образи й дуже обережно підходив до так званих «віщих» снів, тобто образного

¹ Бассін Ф. В., Прангіашвілі А. С., Шерозія А. Е. О проявленні активності бессознательного в художественном творчестве // *Вопр. философии.*— 1978.— № 2.— С. 62.

² Онаніані Т. Функциональное значение разных фаз сна // *Бессознательное. Природа, функции, методы исследования.*— Т. 2.— С. 46, 47.

вираження ще неусвідомлених, логічно не оформлених вражень, бажань і прагнень.

Однак не слід забувати, що на практиці поет не визнавав ніяких теоретичних обмежень. Будь-який догматизм був йому чужий. У його творчості знаходило місце все, що його хвилювало, будило творчу думку. Так само підходив він і до сновидінь. Тому не дивно, що деякі з його творів виникли як на основі образно потрактованих «сонною фантазією» попередніх свідомих вражень від дійсності (послідовні образи), так і в результаті освоєння його поезією матеріалу, що виник завдяки *прихованій від розуму активності несвідомої психічної діяльності*.

Аналіз розвитку окремих мотивів у поезії Шевченка показує, що конкретні життєві спостереження зазнавали образної трансформації не лише в самій його творчості, а й паралельно у сновидіннях. У тих випадках, коли можливості оперування свідомо сприйнятими враженнями вичерпувалися, на підмогу з'являлась підсвідомість і пропонувала увазі поета свої рішення теми, які за художньою виразністю не поступалися перед вже знайденими або й перевершували їх.

Саме такими двома *паралельними шляхами* ішов Шевченко до одного з найбільших ідейно-художніх досягнень своєї лірики — символічного пейзажного образу Дніпровської долини. Історія його формування й розвитку переконує нас в тому, що художнє мислення нерідко не визнає кордонів між різними психічними станами й виявляє свою активність не лише під час неспання.

У, так би мовити, «згорнутому» вигляді зародок цього могутнього символу краси української землі ми знаходимо вже в «Причинній» (1838):

Чорніє гай над водою,
Де ляхи ходили;

Засиніли над Дніпром
Високі могили.

Однак у наступних творах цей пейзажний образ не набуває помітного поглиблення. Виникає навіть враження, що в результаті повторень він втрачає на силі виразності: «Кругом його степ, як море Широке, синіє; За могилою могила, А там — тільки мріє» («Перебендя», 1839), «Високії ті могили Чорніють, як гори, Та про волю нишком в полі З вітрами говорять» («Іван Підкова», 1839).

На якийсь час поет ніби зовсім забуває про цей мотив. У поемі «Сон» (1844) в тому місці, де йдеться про красу природи України, він подає зовсім інший пейзаж. Теж панорамний, але вже без розлогої й величної річкової долини: «Тихесенько вітер віє, Степи, лани мріють, Меж ярами над ставами Верби зеленіють. Сади рясні похилились, Тополі по волі Стоять собі, мов сторожа, Розмовляють з полем».

І раптом — несподіваний злет, «прозріння», що одразу піднімає пейзажну лірику Шевченка на якісно новий щабель. Після семирічного кільчення поетичний задум одразу сягає стадії художньої завершеності. Перед нами — могутній, окрилений образ Дніпровської долини, якому судилося стати одним з найпопулярніших символів краси української землі:

Як умру, то поховайте
Мене на могилі,
Серед степу широкого,
На Україні милій.
Щоб лани широкополі,
І Дніпро, і кручі
Було видно, було чути,
Як реве ревучий.

Але цей епохальний образ виник не під впливом неусвідомленого творчого імпульсу, а скоріше як

наслідок того процесу, коли досвід, накопичений в одній галузі художньої діяльності, стає надбанням іншої. Відомо, що у 1843—1845 роках Шевченко створив цілу серію панорамних малюнків, де вже наявні ті елементи просторового мислення, з якими ми зустрічаємося і в «Заповіті». На контрастних співставленнях гір, могил, пагорбів і безмежних просторів понадірчкових долин побудовано такі його графічні композиції, як «Краєвид з кам'яними бабами», «Воздвиженський монастир у Полтаві», «На Орелі», «Урочище Стінка», «Урочище Білик», «Київ з-за Дніпра», «Чигирин з Суботівського шляху», «Вишгород», «Архітектурний пейзаж»... Кожна з них — передісторія «Заповіту». Але, можливо також, — і передісторія невідомого нам живописного твору, якому не судилося з'явитися на світ. Ми навіть не знаємо, на якому етапі урвалася ця робота. Зроблені влітку 1847 року малюнки безслідно зникли під час арешту. І «Заповіт» залишився єдиним свідченням того, що за більш сприятливих умов Шевченко міг би стати першовідкривачем природи України *у галузі пейзажного живопису*, автором твору, в якому відобразилася б «жива символіка» панорами Дніпровської долини, що поєднала в собі елементи найрізноманітніших українських пейзажів. *Лаври Шевченка-живописця дісталися Шевченку-поетові.*

Проте, здається, є всі підстави думати, що сам поет, створивши «Заповіт», не помітив, як його перо випередило пензель. Протягом 1846 і першої половини 1847 року він ніби й не усвідомлював справжніх масштабів зробленого ним відкриття в галузі поетичного пейзажу й зовсім не поспішав з подальшою його розробкою. До нього він повернувся лише через два роки у своєму ностальгічному «Сні» 1847 року, написаному «за Уралом» в Орській кріпості.

Змальований тут пейзаж такий схожий на відобра-

жений в «Заповіті», що здається, ніби Шевченко ще раз побував у тій самій місцевості під Переяславом і знову пережив ті ж самі враження від її природи. Перед нами — знов Дніпро, безкрає небо, степи, гори, старовинні села, могили, продовження того ж самого роздуму про долю України й невід'ємну від її історії долю поета. Проте на цей раз узагальнений образ природи створено не в результаті спілкування з нею, як то було 1845 року, а, за твердженням самого поета, на основі вражень від сну, що приснився йому в Орській фортеці за тисячі кілометрів від тих місць, які надихнули до написання «Заповіту».

Подібне репродукування пейзажних вражень у сновидінні — явище досить цікаве з погляду психології творчості, але, мабуть, найцікавіше в цьому випадку те, що у вірші, написаному «з натури», ми не знаходимо багатьох з тих поетично виразних й надзвичайно конкретних деталей, на які виявився таким багатим сон в Орську.

Йдучи слідами свідомо організованого творчого процесу, сновидіння ніби прагне *перевершити* «оригінал», збагачує його «канву» безліччю нових, напрочуд точних і реалістичних спостережень над природою, психологічно глибокими відтінками переживань. Свого часу вони не залишилися у полі свідомості, перетворилися на сховані, латентні. Здавалось би, сновидіння береться за цілком безнадійну справу, але, як не дивно, досягає помітних успіхів у своєму *зухвалому змаганні* з поетичною свідомістю великого поета. Звичайно, цей *поєдинок* можна трактувати по-різному, але, безперечно, якби не той орський сон, чимало поетичних вражень Шевченка від природи Придніпровської долини, мабуть, ніколи не знайшли б свого місця в його творчості.

Розгадка цього «парадоксу», здається, проста: «прокручування» вражень минулого у свідомості не

завжди дає достатній імпульс для творчості, в той час як звернення до ще не усвідомлених і ніде не використаних образів покладів пам'яті збагачує ліричний мотив розсипами неоціненних поетичних шерлин. Недаремно ж І. Франко називав поетів «психологічними Крезами і копачами захованих скарбів», маючи на увазі їхнє вміння користуватися матеріалами «нижньої свідомості». А саму її він порівнював з «величезним, невичерпним магазином думок і почувань, багатим шпихліром¹, котрого засіки при корисних обставинах можуть відчинитися і видати з себе скарби, про які їх щасливий властитель і сам не знав нічого і ніяк»².

І справді, співставлення пейзажів «Сну» й «Заповіту» розкриває перед нами чимало неповторно поетичних образів, «запозичених» поетом зі скарбів своєї «сонної фантазії». І, що найголовніше, воно дає нам можливість говорити про зародження й *перші кроки розвитку фантастичного пейзажу в українській реалістичній ліриці*.

Придивимось уважніше до «сновидного пейзажу» Шевченка й спробуємо визначити деякі специфічні його риси. Це допоможе нам краще зрозуміти не лише сам «Сон» 1847 року, а й деякі твори сучасної поезії, що мають ознаки цього започаткованого великим реалістом жанру фантастичного пейзажу.

Гори мої високі,
Не так і високі,
Як хороші, хорошії,
Блакитні здалека.

У цих рядках відчувається певний *регресивний зсув* сприйняття у бік первісної, *протопатичної чутливості*, яку сучасна психологія визначає як «пере-

¹ Комірник. від німецького der Speicher — комора.

² Франко Іван. Із секретів поетичної творчості.— С. 93.

живання смутних почуттів приємного і неприємного без розрізнення якості і джерела даного подразника»¹ на відміну від епікритичної коркової чутливості.

Тут емоція, так би мовити, переважає розум, вона проявляється стихійно і не потребує підтримки з боку логіки. Більш того, логіка їй заважає: гори «не так і високі, як хороші, хорошії»... Справді,— наївна, «дитяча» логіка. Та, незважаючи на це, саме дитинно-наївне, не зважене на терезах логічного аналізу, почуття захоплення відбилося у цих рядках в усій його свіжості й безпосередності.

У даному випадку майстерність Шевченка полягає в тому, що, описуючи сон, він вміло відтворює типове для драматичних сновидінь афективне сприйняття звичайних буденних явищ.

У цьому ж вірші знаходимо й характерну для сновидінь «аграматичність» мислення. В даному випадку це певне синтаксичне безладдя у побудові фрази. Але формальна неточність не заважає поетові відтворити експресивність поетичного переживання. Порівнюючи гори з хмарами, що, «сіли за Дніпром», він пише:

Блакитні здалека.
З Переяслава старого,
З Виблої могили,
Ще старішої... Мов ті хмари,
Що за Дніпром сіли.

Нарешті, у цьому ж вірші ми маємо лише частково перероблену свідомістю *пластику фантастичного видіння*. Зображений тут пейзаж позбавлено звичної для нашого аналітичного сприйняття статичності.

¹ Майоров Ф. П. Первый механизм сновидений.— С. 53.

Він повільно виступає з якогось рухливого туману, який поет, як і гори, порівнює з хмарами:

Із хмари тихо виступають
Обрив високий, гай, байрак;
Хатки біленькі виглядають,
Мов діти в білих сорочках
У піжмурки в яру гуляють,
А далі сивий наш козак
Дніпро з лугами виграває.

Навіть такі фрагментарні спостереження над текстом «Сну» дають нам можливість вже з більшою впевненістю повернутися до думки, що повторне (чи паралельне) переживання у сновидінні того ж самого життєвого матеріалу збагачує поетичне сприйняття реальності рядом своєрідних образних деталей. І лише справжній художник слова здатний відтворити їх у всій хвилюючій неповторності. Саме в такому фантастично-сновидному плані й трансформувався відомий нам із «Заповіту» пейзаж у «Сні» 1847 року. *Сновидіння ніби заново і «з блиском» переписало вже готову картину.* Воно знайшло за потрібне «вдосконалити», здавалося б, і без того досконале зображення. І як не дивно, це йому вдалося.

Проте сновидіння виступило перед поетом не лише блискучим живописцем, а й мудрим порадиником. «Сон» знову повертає Шевченка до висловленого у заповіті бажання навечно оселитися на придніпровських горах, але при цьому піднімає зі дна поетової душі дриховану й гнану тоді, в 1845 році, думку, що його можна здійснити й за життя, не чекаючи смерті.

У сні 1847 року він іде хмароподібними придніпровськими горами і натрапляє на хатину, що стоїть на такому місці, з якого, як у казці, «видно Україну і всю Гетьманщину кругом». Володар цього маленького дива на землі виявляється людиною, що, як

і сам поет, звідала на своєму віку чимало «лиха за Уралом» (!), багато мандрувала (!), бачила тяжке життя інших народів імперії, зокрема «киргизів» (!), і все ж таки на схилі літ дісталася до рідної домівки, живе серед невимовної краси рідного краю. «Сидить, і дивиться, і дума».

Поет придивляється до цієї сновидної постаті і бачить в ній якщо не себе або свого *духовного двійника* (що у снах трапляється досить часто), то принаймні — зрине втілення власних прагнень, своєї мрії вижити і повернутися на батьківщину. А можливо, збудувати нарешті власну оселю й отак, як цей старий, сидіти на хмароподібних горах, дивитися й думати свої думи.

Як свідчать спогади А. Козачковського, «сонна мрія» 1847 року на довгі роки оволоділа душею поета. 1859 року він повертається на Україну з думкою про переселення в ті краї, де було написано «Заповіт» і які згадувались йому у його знаменитому орському сні. Він уже не уявляє свого майбутнього життя без хати над великою рікою, розлогої панорами перед очима й дум під ясними зорями:

«Після обіду подалися в Козинці, за дві версти від Дніпра. Нетерпіння якнайшвидше побачити «Дніпро широкополий, і гори, і кручі» спонукало його, не чекаючи, коли запряжуть коней, піти пішки. Ми застали його на півдорозі на траві; він сидів на роздоріжжі, роздумуючи, куди іти; далі ми рушили разом. Увечері ловили рибу на Дніпрі, правда, не зовсім вдало, зате тиха українська ніч з міриадами зірок на чистому небосхилі ніби навмисне, в усій чарівній своїй величч, вітала так давно знайомого їй поета. Дивлячись на рідні йому картини природи, поет сказав: «Яке гарне буття поета, якби він міг бути тільки поетом і не громадянином». Другого дня вранці він на дубі вирушив до М. О. Максимовича

в Прохорівку. По дорозі з Києва Шевченко заїхав до мене, пробув у мене близько двох діб... Під час останнього побачення він розповів мені про свій намір через два роки взяти в оренду невеликий клапчик землі на дніпровських горах напроти Прохорівки, побудувати невеликий будиночок і там провести решту життя»¹.

До заслання мотив бажання особистого щастя був не властивий ліриці Шевченка. Можливо, тоді він здавався йому надто дрібним порівняно з мрією про світле майбутнє всього народу, в ім'я якої можна було принести в жертву не лише особисте щастя, а й саме життя.

Після арешту 1847 року психологічна ситуація змінилася.

В Орських степах думка про можливість повернення на Україну стала рятівною. Жити означало тепер вірити, що попереду — блакитні гори Придніпров'я.

«Тяжко, брате мій добрий,— пише він М. Лазаревському 20 грудня 1847 року,— каратися і самому не знати за що. Отже, так зо мною трапилося, спершу ж сміливо глянув лихові в очі. І думав, що то була сила волі над собою, аж ні, то була гордість сліпая, я не розглядив дна тієї бездни, в котру впав, а тепер, як розглядив, то душа моя убога розсипалась, мов пилина перед лицем вітра... Так мені тепер тяжко, так тяжко, що якби не надія хоч коли-небудь побачить свою безталанну країну, то благов би господа о смерті».

Після цих рядків можна уявити, що означав у тодішньому житті поета сон, який дав знати, що в його

омертвілій від горя душі ще жива надія. Йшлося про справді величезну подію в духовному житті:

Отакий-то на чужині
Сон мені приснився!
Ніби знову я на волю,
На світ народився.
Дай же, боже, коли-небудь,
Хоч на старість, стати
На тих горах окрадених
У маленькій хаті.
Хоча серце замучене,
Поточене горем
Принести і положити
На Дніпрових горах.

Цікаво, що, як і тоді, коли його душу тривожив сон про жорочку, витіснена у підсвідомість *рятівна думка почала стукати в двері розуму задовго до того, як поет її почув, а потім і осмислив у вірші «Сон»*. Здається, є підстави думати, що щасливе сновидіння про хату на горах придніпровської долини поет бачив того ж трагічного для нього 1847 року кілька разів, і вперше воно з'явилося йому *невдовзі після арешту*. Підсвідомість з самого початку драми намагалася захистити його від біди, зміцнити душу надією.

На таку думку наводить вірш 1859 року «Сестрі», де поетові під враженням зустрічі в Кирилівці *пригадалося* багато чого з того, що вже давно відійшло в минуле. Зокрема й те, як навесні 1847 року його везли на слідство до Петербурга, і як вперше він почув себе відірваним від свого оточення, друзів, по-справжньому самотнім, гнаним і знедоленим:

Минаючи убогі села
Понаддніпряньські невеселі,
Я думав: «Де ж я прихилюсь?
І де подінуся на світі?»

¹ Ковачковський А. О. Із спогадів про Т. Г. Шевченка // Спогади про Тараса Шевченка.— С. 79.

Саме тоді, *згадує* поет 1859 року, сновидіння змалювало перед ним картину щасливого родинного життя над Дніпром, серед прекрасної природи України.

І сниться сон мені: дивлюсь,
В садочку, квітами повита,
На пригорі собі стоїть,
Неначе дівчина, хатица,
Дніпро геть-геть собі розкинувсь!
Сіяє батько та горить!

Навіть через 12 років у пам'яті Шевченка не поблякли образи того хвилюючого видіння. При співставленні текстів «Сну» 1847 року й поезії «Сестрі» 1859 року виникає дивне враження, що в *обох творах йдеться про те ж саме сновидіння*. Тільки в першому домінує образ наддніпровських гір, а в другому — самого Дніпра. В «Сні» ліричний персонаж — людина самотня, а в поезії 1859 року ми бачимо в оселі над Дніпром цілу родину.

Звичайно, з формальної точки зору різниця суттєва, проте, коли йдеться про видіння-мрію, мінливо-невловний рух зорових уявлень і смутних протопатичних емоцій, принципове значення у порівнянні має домінуюча ситуація (Дніпро, прибережні його гори), сам предмет ідентифікації підсвідомих переживань — життя над Дніпром, оселя з старим чи цілою родиною. Можливо також, що в названих віршах йдеться не про той же самий за календарною датою сон, а про різні варіанти *одного сновидного сюжету*, в якому втілилася до того часу неусвідомлена мрія поета про життя над Дніпром після повернення. Чи не належав цей сон-пейзаж до так званих *постійних снів*, у яких в різноманітних варіаціях і комбінаціях повторюються ті ж самі образи-символи болючих латентних думок і нереалізованих прагнень?

15 років (з весни 1847 року і до останнього дня життя) прожив з цією мрією Шевченко, але здійснити її не вдалося. Він вже мав план майбутньої будівлі, збирався придбати землю над Дніпром, трохи дерева... Все це мало надати хвилюючому сонному видінню реальних, матеріально відчутних форм.

Останній раз Шевченко згадує про нього, вже прощаючись з життям. Є якась невимовна гіркота розчарування у порівнянні омріяного гордого Дніпра із зловісно-похмурих Стіксом. Це гіркота людини, яка вмирає тоді, коли на столі вже лежить план майбутньої оселі:

Або над Стіксом, у раю,
Неначе над Дніпром широкиим
В гаю — предвічному гаю,
Поставлю хаточку, садочок
Кругом хатини насаджу.

І так само, як колись від гніту солдатчини, шукає він порятунку від передсмертної туги все у тій же мрії, подарованій йому сновидінням. Йому добре, коли він думає, що й у тому вічному сні йому маритиметься все той же щасливий сон далекої весни 47-го року.

Лермонтов бажав вічно чути над собою шелестіння дуба, Шевченко — бачити Дніпро і його блакитні гори:

Прилинеш ти у холодочок,
Тебе, мов кралою, посаджу.
Дніпро, Україну згадаєм.
Веселі селища в гаях,
Могили-гори на степах —
І веселенько заспіваєм...

Це був останній вірш-мрія про вічний поетичний сон.

III «І на яву побачиш дивний сон»

(З секретів поетичної творчості Лесі Українки)

1. ПОЕЗІЯ СНУ Й ПОЕЗІЯ «ДРІМОТИ»

Коли говоримо про поезію, то не завжди помічаємо, що не знаємо про неї головного — джерела, з якого вона виникає, природи того особливого стану, з якого вона народжується, психічних механізмів, які при цьому спрацьовують. Ми знаємо лише те, що все це разом називається загальним словом *натхнення* і що в кожного поета воно має *свої особливості*.

Відомо також, що щось подібне до поетичного натхнення виникає і в тих особливих станах *зміненої свідомості*, коли людина захоплена, наприклад, спогляданням природи, живопису або слухає музику. Забуваючи про все на світі, вона розчиняється в домінуючому в цей момент настрої. Для неї вже не існує звичних турбот. Сама реальність ніби зникає або ж сприймається як щось напівілюзорне, серпанкове, туманне. І навпаки — те, що відбувається тоді в душі, здається надзвичайно важливим

і вагомим. В такі хвилини ми майже не відрізняємо дійсність від уяви.

Такі стани *зниженої аналітичної активності мозку* виникають досить часто. Особливо ж — на межі неспання і сну. Про один з них герой «Капітанської дочки» Пушкіна розповідає так: «Я знаходився в тому стані почуттів і душі, коли реальність, поступаючи перед мріями, зливається з ними в неясних видіннях *первосну*».

Як відомо, марення Гриньова перейшло в знаменитий сон про Пугачова. Але може бути інакше. І тоді з розпливчастих *видінь первосну* (дрімоти) знов виникне реальність. Людина, як кажуть, прокинеться, хоча, по суті, вона не спала, а перебувала в особливому стані напівсну або засинання, забуття.

Такі перехідні стани між неспанням і сном психологи Павловської школи називали парадоксальними фазами у загальній системі психічної діяльності, маючи на увазі ті неповторні явища, зокрема й фантастичні видіння, що виникають у ці хвилини в полі нашого сприйняття. За своїм характером їх не можна віднести ані до сну (хоча ті уявлювані картини не адекватні реальності й подібні до сновидних), ані до неспання (хоча під час «напівсну» людина здатна діяти цілком свідомо)¹.

Сучасні психологи замість «парадоксальної фази» вживають інший термін — *дрімота*. Але, здається, найкраще пояснює суть явища інше слово — *забуття*. Дрімота ближче до сну, або вже поверховий сон, тоді як забуття, наприклад, під час творчого натхнення (поетичне забуття), може супроводжуватися такою ж самою, як і в неспанні, цілеспрямованою, й зокрема творчою, діяльністю.

¹ Див.: *Майоров Ф. П.* Нервний механізм сновидень. — С. 78—86.

Здається, цей загадковий стан привернув до себе увагу Лесі Українки вперше влітку 1891 року, коли з'явився її вірш «На човні». Він був їй чимось особливо любий. Вона поверталась до нього і навіть цитувала в іншому вірші, що взагалі в поезії трапляється, але не часто. Цей рідкісний випадок стався 1904 року. Цитуючи саму себе у поезії «Спогад в Євпаторії», Леся Українка згадує про море, яке в ту місячну ніч здавалося їй не просто морем, а казковою «країною світла і прозорої блакиті». Згадує вона і про свій тодішній стан, про «ясні, урочисті» мрії. Це був, можливо, найсвітліший момент в її житті, коли до неї прийшло відчуття, що поезія існує й поза словами, як щось невіддільне від самої суті буття, як його вічна, ще не розгадана таїна.

Тоді, 1891 року, поетесі вдалося відтворити стан «поетичного забуття» з його раптовими осяяннями лише в загальних рисах. Надто це складна й важка тема для пера молодого автора. Те, що відбувається з людиною в такі хвилини, на довгі роки залишається хвилюючою загадкою для неї самої. Та й чи справді можна відтворити у словах мрію? Адже вона відрізняється від звичайної думки лише кількістю вкладених в неї емоцій. Коли ж їх надто багато, людина ніби забуває про самий зміст. Думка розчиняється в настрої, зливається з ним. Ми сприймаємо її тоді як віддалений пейзаж в тумані — розпливчасто, приблизно, в найголовніших деталях, які, на жаль, дають лише приблизне уявлення про предмет роздумів. У таких випадках ми говоримо про сугестивний характер поетичного переживання, маючи на увазі його зв'язок зі стихійно-могутнім спалахом емоцій і «невловність» для аналітичного мислення самого змісту переживання.

Пізніше (через 13 років) Леся Українка ґрунтовніше й глибше розповість у віршах про своє розу-

міння «поетичного забуття». А тоді, 1891 року, вона задовольниться лише кількома загальними словами. «Що гадала — не вимовлю зроду», — скупко зазначає вона.

І це зрозуміло, бо все, що було тоді й що їй уявлялося, здавалося сном. «Потопаю в сріблястому сні» — це про море. І далі — про самий душевний стан, відчуття «розчинення», злиття поетичної думки з реальністю:

Чим було тоді серце багате,
Поховала я в тихую воду.
Може, хвиля тобі розказала
Все, що думала я в ту ю мить?
Ні, вона те далеко сховала...
Хай же там моя думонька спить!

Інакше кажучи, поетеса пише про *особливий стан сприйняття*, коли все реальне постає в якомусь незвичайному хвилюючому світлі і коли емоція то «поглинає» думку, то загострює її, то веде незвіданими шляхами.

Вона багато думала про нього, але по-справжньому зрозуміла й оцінила лише тоді, коли помітила, що він виникає не лише під час пасивного споглядання, але й в хвилини *активного творчого процесу*, який в літературі називається загальним словом «натхнення».

В обох випадках виникають специфічні враження й переживання. Людина зосереджується на собі, на своїх думках і настроях. Реальність ніби зникає перед її очима. Відбувається якась дивна перебудова свідомості: все навколишнє стає туманним, ледь видимим, і навпаки, уявне видається зримим, відчутним.

Саме так, ніби дивлячись у незриме прийдешнє крізь якесь магічне скло, пише вона про оновлене, щасливе життя майбутніх поколінь. Їй здається, що

вона нічого не вигадує, не фантазує, а ніби справді бачить перед собою все описуване:

Не хутко те буде... Чи й буде, чи ні?
Не знаю. Та видіється все те мені
Так ясно — виразно став перед очі,
як часом в яскравій, місячні ночі
малюються тіні на білій стіні —
виразні та прості, хоча і таємні,
різкі, хоч тремтячі...

Соціалістичні ідеї були постійними супутниками творчості поетеси. Свої уявлення про оновлене революцією життя вона виклала в багатьох творах. В даному випадку йдеться не про зміст її мрій, а про ту особливу форму, якої набрали у стані поетичного забуття думки.

На відміну від багатьох її сучасників і однодумців, соціальні ідеї були для поетеси не лише соціологічними абстракціями. Вона була здатна бачити зміст своєї думки як щось реальне, об'єктивно існуюче. Майбутнє народу втілювалося перед її очима в ряді зримих картин. Як і її Кассандра, вона бачила те, що було до певного часу сховане від зору інших.

Це сприймається нею як диво ясновидіння. Ми-стецьке, додамо ми, диво:

Отак в моїх мріях ідуть плетениці,
непевні тіні далеких речей,
і раптом зникають від пильних очей,
і знов виступають. І теє, що буде,
здається мені вже минулим: ті люде,
їх речі й події знайомі мені,
мов чула їх в казці, мов бачила в сні
ще здавна, ще змалку... Так, наче сі тіні
жили десь зо мною в незнаній країні.

Справді дивний, незбагнений стан. Він знайомий лише тим, хто народився з душею поета. Простіше

кажучи, в кого образна уява домінує над аналітичним мисленням і гармонійно «співпрацює» з ним.

Найдивніше ж у цьому стані те, що людина зупиняється ніби на півдорозі між сном (з його химерними видіннями) і неспанням (з його прагненням діяти й мислити). Як у сновидінні, думки трансформуються в образи, але *аналітична активність свідомості* не знижується. Відчуття свого «я» не зникає, але водночас думка нерідко розвивається у незвичному, ніби й не властивому для цієї людини плані.

Створене у такому стані часом дивує самих же авторів. Майстер дивується незвичайним лініям свого різьблення, а художник, дивлячись на полотно, думає, що навряд чи пощастить йому свідомо повторити свої окремі мазки. С. Грузенберг розповідає, як один драматург, перечитуючи власну п'єсу, вигукнув: «Хоч вбийте мене, а такого твору я не зміг би написати!» «Невже я створив це?» — здивувався Вольтер на виставі своєї драми¹.

Письменників і художників часом вводить в оману згадувана вище суперечливість і двоїстість переживань у стані «поетичного забуття». До того ж грані чи межі між дрімотою й поверховим сном не існує. І тому не дивно, що їм іноді здається, що вони творили в сні.

Дивно, що сучасні дослідники поблажливо ставляться до подібних тверджень. «У сні,— пише А. Вейн,— творили, здається, всі поети»². Але навряд чи це так. Радше тим самим словом письменники називають близькі одні до одних, якщо не подібні, то дуже схожі, але все ж таки різні за своєю суттю стани. Ще якось можна уявити, що стомлений роботою

¹ Див.: Грузенберг С. О. Психология творчества.— Минск, 1923.— С. 76.

² Вейн А. Три трети жизни.— М., 1979.— С. 53.

над задумом поет приліг і через якусь хвилину відчув «осіяння», тобто раптове й остаточне вирішення проблеми. І ніхто не може сказати, що саме відбулося в ці хвилини: чи заснув він, чи просто «задрімав». Але про який сон може йти мова, якщо людина сидить за столом і швидко списує сторінку по сторінці! Спитайте в неї потім, що вона відчувала при цьому, й вона відповість, що ніби спала.

«Не знаю, чому саме в ту хвилину, коли я увійшов в цей трактир,— розповідав М. Гоголь М. Бергу про дивний випадок під час роботи над першим томом «Мертвих душ»,— забажалося мені писати. Я звелів дати столик, всівся в кутку, дістав портфель і під грім котимих куль і при неймовірному гаморі, біганині прислуги, в диму, в задушливій атмосфері, забувся дивним сном і написав цілу главу, не сходячи з місця. Я вважаю ці рядки одними з найнатхненніших»¹.

Вяч. Полонський у статті «Мистецтво — сон» наводить і критикує (досить спрощено) таке характерне висловлювання Є. Замятіна із колективної збірки «Як ми пишемо» (1930): «Я бачу сон на папері, фантазія працює як у сні, вона рухається тим же шляхом асоціацій»².

Дуже схожий на сновидіння творчий процес у статті поетичного забуття зображує Валерій Шевчук у романі «Дім на горі»:

«Знову здалося йому, що почув шелест крил — ціле небо стало покрите тими білими крилами. Дописував сторінку, вже поспішаючи, олівець його біг по папері, лишаючи після себе майже незрозумілі знаки... Серце його билось червоною патокою, вуста

¹ Цит. за кн.: Вересаев В. Как работал Гоголь.— М., 1932.— С. 21.

² Цит. за кн.: Полонский Вяч. На литературные темы.— М., 1968.— С. 379.

стали вузькі й затиснуті: великий степ він бачив і забуту світом фортецю між нього. Вуста його почали шепотіти слова, які виривалися йому з-під руки: світло навколо хиталося, наче розвішені простирадла, і він поступово сам ставав птахом, який готувався злетіти в небо, щоб звідти зринуть на цей світ. Сльози вибивалися йому на очі, і вже не бачив через них і того, що мережила його рука, а коли вона зовсім омліла й олівець викотився безсило з пальців, ще довго сидів блідий, як полотно...»

2. ДЕЯКІ МЕХАНІЗМИ ФАНТАСТИЧНОГО МИСЛЕННЯ

На відміну від багатьох письменників і деяких дослідників, Леся Українка чітко усвідомлювала відмінність проявів образної уяви у сні і поетичному забутті («дрімоті»). Її численні висловлювання з цього приводу, розкидані в окремих віршах, мають неабияке значення для психології творчості.

Насамперед впадає в око, що поетеса досить скептично ставилась до проблеми творчості в сні. Звичайно, вона віддає належне поезії сновидінь. Як свідчить вірш «Часто кажуть: «ясні зорі...», творчий потенціал сонної фантазії не викликає в неї жодних сумнівів:

Уночі у сонних мріях
Летимо ми геть од світу,
Хто летить в безодню чорну,
Хто в сріблясті емпіреї,
Хто хаос непевний бачить,
Хто з зірками водить коло...

Проте на погляд Лесі Українки (і вона тут кардинально розходиться з творчою практикою Т. Шевченка, який, як відомо, широко використовував у своїх віршах запозичені у сновидіннях сюжети

й образи), розум не може почерпнути з сновидінь ніякої інформації:

А як тільки сонце гляне,
І хаос, і зорі зникнуть.
Стане рівно, ясно, біло,
Мов у зшиточку чистеньким
Школяра, що добре вчиться.

Ці рядки пояснюють також, чому в листах Лесі Українки, на відміну від листів і щоденника Шевченка, майже нема згадок про сни й сновидіння. Мабуть, вона належала до числа тих, хто не зосереджується на нічних привидах й швидко забуває про них. Сучасні психологи вважають подібне майже автоматичне стирання сновидінь з пам'яті байдужих до них людей явищем цілком нормальним, бо, як пише В. Ротенберг, «робота образного мислення у сновидіннях не підпорядкована контролю свідомості», її результат, «як правило, не несе свідомості ніякої корисної інформації (оскільки смислове значення сновидінь в більшості випадків недоступне розумінню індивіда й оскільки сновидіння швидко забуваються)»¹.

З цього видно, що Леся Українка висловлювала погляд на сновидіння, властивий більшості людей (як правило, дуже активних і діяльних в побуті), а Шевченко, таким чином, належав до «меншості», але, мабуть, щасливої з цього погляду «меншості», бо їй дано від природи пізнати в житті більше загадкового й поетичного, ніж іншим. Проте та ж природа, судячи з подальшого тексту цього ж вірша, спромоглася компенсувати свою «несправедливість». Такі поети, як Леся Українка, й не потребують послуг сновидінь у оволодінні таємничими глибинами пое-

¹ Ротенберг В. С. Адаптивная функция сна. Причины и проявления ее нарушения.— М., 1982.— С. 99.

тичного світовідчуття. Вони здатні переживати не менш дивні видіння наяву, «при світлі сонця».

«Тривало всього кілька секунд,— пише про подібний стан свого героя В. Шевчук,— але за них він пізнав більше, ніж пізнав за місяці й роки: велике світло пролилося в його груди, і це вже на все життя».

Леся Українка розповідала про феномен переходу від логічного до образно-поетичного мислення з м'яким задушевним гумором:

Але вст'я на світі люди
Необачні, безпорадні,
Що й при світлі сонця бачать
І хаос, і ясні зорі.
Кращі зорі, ніж небесні,
І хаос, темніший пекла.

Ці люди, твердить поетеса, звикли бачити світ крізь ілюзорні тіні своїх поетичних мрій, марень і видінь. Для них він чимсь подібний до кольорової мозаїки в калейдоскопі,— оманливо-мінливий і фантастично прекрасний:

Люди ті не знають світла,
Як там рівно, ясно, біло.
В тих людей життя буває,
Мов порізнені листочки,
Де написані поеми
Божевільного поета.

Тепла, дружня, але й сумна посмішка, бо поетеса пише не лише про «тих людей», поетів трохи «не від світу сього», а й про себе. Її, як і їх, веде крізь життя мрія, фантазія.

Леся Українка, як і подібні до неї у даному плані письменники, здається, взагалі не знаходила для себе у сновидіннях нічого цікавого, психологічно значимого. У вірші «Братові й сестрі на спомин» (1896) вона називає їх «марищами блідими і невизначни-

ми», в той час як стан «поетичного забуття», який найчастіше виникав в неї під час нічного безсоння і зосередження над творчими проблемами, називає «дивним сном» наяву. Нічне бодрствування, пише вона у цьому ж творі, це час польоту поетичної фантазії, час творчості. І чи не злочин було б витратити його на сон? ¹ Покара за таку легковажність страшна. Це... сні, з їхніми гнітючими видіннями.

В неї були свої причини неприємно ставитись до снів. В силу якихось обставин, можливо, тому, що вона часто хворіла, їй снилися, як тепер говорять, неповноцінні сновидіння, — «гніткі та дикі сні» ², що не приносять почуття задоволення і виснажують нервову систему. В усякому разі, вона не бачила в них нічого привабливого, побоювалась їх і нерідко досить неприємно висловлювалась у віршах про свої «важкі, ворожі сновидіння». Так і в цьому вірші. Про сон тут говориться як про річ неприємну, яка не має нічого спільного з іншим «дивним сном» — поетичним забуттям:

«Не спи, не спи! — говорить ясний місяць,—
бо як заснеш, я промінь наведу,
немов стрілу, і встрілю в сонне око,—
присягнешся марища бліді і невиразні,
жах стисне серце і розбудить вмиг.
Не спи, не спи, тебе я очарую,
і наяву побачиш дивний сон».

¹ Цікаво порівняти зміст цього вірша з тим, що пише поетеса у листі до сестри Ольги. З гумором згадує вона тут про надокучливі турботи своїх близьких щодо її здоров'я: «У тебе знайшовся завзятий союзник в лиці Серг[ія] Кост[янтиновича] — в кожному листі нагадує мені, щоб слухала твоїх докторських порад і не писала принаймні по ночах, коли вже зовсім залишити не може, от вороги літератури».

² *Українка Леся*. Збір. творів: В 12 т.— К., 1975.— Т. 1.— С. 324. (Далі всі посилання на це видання подаємо в тексті, вказуючи римською цифрою том і арабською — сторінку).

Як бачимо, Леся Українка йшла до поетичних складів підсвідомого зовсім іншим шляхом, ніж Т. Шевченко. Для того, щоб відрізнити поетичні «привиддя безсонної ночі» від нестерпних для неї «сонних кошмарів» (ці визначення взято з вірша «Безсонна ніч» 1891 року), Леся Українка часто вживає в своїх віршах слово «мрія» в значенні, близькому до російського слова «греза», як синонім українських слів «марення», «привиддя», «видіння». «І знов я трачу тямок в тяжкій мрії», — пише вона у вірші «Мрії в бурю», не полишаючи, таким чином, місця для сумнівів щодо одного із значень цього слова в її поезії.

Цей твір — чи не єдиний в українській поезії «документ», у якому з науковою точністю зафіксований перехід у стані дрімоти й забуття логічної форми сприйняття дійсності (домінуючої в нашій раціоналістичній цивілізації) до філогенетично більш раннього типу образного або, як кажуть психологи, первісного чи регресивного типу мислення. За своїм стилем цей вірш ніби нічим не нагадує її власної інтелектуальної чи наукової лірики. Тут нема абстракцій, логічних формулювань і т. д. Але насправді поетеса ставить перед собою суто наукове завдання — «дослідити» й описати найсприятливіший для її творчості стан душі, «проаналізувати», як і за якими законами реальні переживання й думки трансформуються в уявні поетичні образи.

«Мрії в бурю» писалися в особливих умовах, під час поїздки на лікування до Єгипту взимку 1911 року, про яку поетеса згадує у кількох своїх листах.

«Нарешті я добилася до Стамбула — після 10 днів розпрепоганої їзди. Було всього: і буря, і холод, і блукання по морю цілих 2½ доби. Замість 5 днів я їхала з Батума до Константинополя 10 день» (XII, 332).

В іншому листі поетеса детальніше розповідає про обставини свого мимовільного блукання серед бурхливого зимового моря:

«Їхала я в період великих штормів на Чорному морі, що кінчались подекуди й катастрофами. А я це була на маленькому італійському пароході, правда, дуже дешевому, але зате урядженому по-літньому (зовсім без грубок), і жити там можна було тільки під трьома ковдрами, та й то ще убравшись в найтеплішу одягу, яка лише була. Отак я і їхала тиждень до Цареграда, а вже аж там дісталася на ліпший парохід і в добрі умови. Ну, мені й той переїзд пішов на користь, бо... знічев'я хоч 5 віршів написала закликаю від морозу рукою в книжечці для записування видатків...» (XII, 342).

Подібні ж деталі тієї поїздки відобразилися і в вірші:

Лежу самотна в накритті важкому,
від холоду, чим можу, боронюся...

Вже другий день блукаємо по морю,
втрачали шлях, од берега відбились.
Ніхто не відає, куди нас кинуть
свавільні хвили. І здається часом,
що так судилося плавати довіку,
як мореходам проклятим в легенді.

Проте не менше враження, ніж блукання серед зимової бурі на морі, справив її власний потяг до творчості в несприятливих умовах¹: «І дивіться, яка

¹ Здається, похмура погода взагалі сприяла творчому настрою Лесі Українки. Про це вона міркує в одному з листів до А. Кримського: «...чомусь я можу працювати переважно в хмарний час, а в сонячний роблюся здебільшого нездатною до виявлення себе в слові (хоч і то не завжди)» (XII, 371). В цьому ж листі, почавши з розмови про сприятливий для творчості настрій, поетеса підходить до сучасного нашого розуміння творчості як компенсації емоційного дефіциту

неподібна буває людська натура: поки жилося літерально по-собачому — в холоді, в голоді (бо не дуже-то можна їсти під час бурі), — то я писала, можна сказати, раг форсе¹, тепер же в теплі та в добрі, хоч мене за кілочок повісьте, нічого не хочеться робити, і якщо й роблю, то тільки «з патріотичного обов'язку». Хотіла б знати, чи більше є таких людей, як я» (XII, 343).

Завдяки цьому невтримному бажанню поетеси писати й тогочасному загостренню її інтересу до психології творчості українська література збагатилася твором, що належить водночас поезії й науці. У цьому дивовижному вірші їй вдалося вичерпно точно описати трансформацію свідомо сприйнятих вражень від реальності в уявні образи під час засинання, поверхового сну, забуття чи марення.

Сучасна наука уявляє собі цей процес так: «Спочатку наступає втрата вольового контролю за своїми

(сенсорної депривації): «Одна моя знайома... людина дуже нещасливого життя — так відповіла на дивування приятелів з її одваги в прийманні всякого нещастя: «А где это написано, что я должна быть счастлива?» Хіба ж не се мудро мовлено?» Але тут дається взнаки сувора вдача поетеси: вказати на драматизм особистого життя як на одне з психологічних джерел творчості вона ще може собі дозволити, а от ремствувати на долю — це вже нікуди не годиться. «Зрештою, — рішуче уриває вона сумну нотку, — життя моє не було убогим, і сором було б мені плакатись на нього». Звичайно, думка слушна, але йшлося не про «вбогість», а переваги «доброго для гарту» митця «трагічного світогляду» (XII, 372) над заколисуючим душу почуттям власного благополуччя. І вже в наш час, ніби продовжуючи обірвану на півслові тему розмови, Ліна Костенко у збірці «Неповторність» (1980) завершує думку Лесі Українки таким афористичним двовіршем:

Що доля нелегка, — в цім користь і своя в.
Блаженний сон душі мистецтву не сприяв.

¹ Вимушено (франц.).

думками, потім приєднується невпевненість в навколишній дійсності, елементи дереалізації — порушення контактів з реальністю... Однак для виникнення цього типу мислення якийсь ступінь збереження контакту з зовнішнім світом все ж необхідний, бо при повній втраті контакту з реальністю, що наступає в подальшому процесі засинання, ознаки регресивності мислення зникають»¹.

У вірші Лесі Українки активізація «первісних» дологічних процесів мислення описана не менш точно, ніж в сучасній науковій праці. Спочатку поетеса подає свідомо сприйнятту картину оточуючої дійсності (тут і далі підкреслення мої.— А. М.):

...бурю слухаю...

Як тонко свище
шнурок від лота, мов співає пісню.
Стерно рипить, мов голосом старечим
на бурю скаржитесь, на грудну путь.
Машина бухає і стогне важко,
мов велетенські груди в агонії...

Через якусь хвилину аналітична активність мозку згасає. Наступає дрімота. Відчуття реальності повністю не зникає. Залишається почуття небезпеки, тривоги, нервової напруги, але змінена свідомість по-своєму витлумачує їх. Замість реальної картини небезпеки вона представляє іншу — простішу, архаїчнішу, але не менш страшну:

Закрию очі, сплю — не сплю і марю.
Здається, мовби мчу я у санках
по сніговім шляху, так швидко-швидко,
з замету на замет, з гори в долину.
Рипить сніжок, співає полозок,
санки летять під білії намети
ялин лапатах. поміж колонади
струнких, поважних сосен, через ріки,
у сталь заковані.

¹ Ротенберг В. С. Адаптивная функция сна.— С. 82—83.

Як бачимо, в картини дрімоти включаються окремі важливі (в даному разі тривожні, насторожуючі) елементи реальної обстановки, вже зафіксовані свідомістю.

Тонко свище, «мов співає пісню», шнурок від лота,— фіксує свідомість. «Співає полозок»,— відгукується підсвідомість, перекладаючи сигнали зовнішньої реальності на мову своїх візуальних символів. «Стерно рипить»,— і знову «відповідник» регресивного мислення у маренні: «рипить сніжок». Небезпечне ковзання пароплава по запінених горбах хвиль «переінакшується» на не менш небезпечне ковзання санок «з замету на замет, з гори в долину». Сучасний спосіб пересування підмінено архаїчним, від чого саме відчуття швидкості руху набуло загрозливості. І поетесі вже здається, що це не пароплав сповзає під нею з боку велетенської хвилі, а сама вона летить на санках в безодню:

..... Шугає вітер,
а сніжні зорі все мені цілують
чоло гаряче. Без ваги лечу
в шалену сніговицю на погибель...
В діл з кручі раптом кинулись санки...

Свідомість «втручається» в буяння розбурханого регресивного мислення лише тоді, коли воно у процесі дереалізації (виникнення фантастичних видінь) заходить надто далеко й уявне видовище набуває загрозливих для нормального сприйняття форм. Відкинувши роль пасивного свідка, вона (свідомість) оволодіває ситуацією й швидко поновлює контакт з реальністю. Знову з'являється адекватна картина оточуючої дійсності:

Ох!.. Прокидаюсь. То міцніє буря.
Гудок ридає, гасла подає.
Стук, брязкіт, падає, що може впасти,
ніхто вже й не вважає,— хай там гине! —

Всяк сам, неначе краб, держиться чітко...
Бляснуло сонце, але хвилі чорні,
мов крила птаства хижого... А далі
покрила все сліпа та біла хуга.

Психічне значення цих сноподібних видінь очевидне: в той час, коли аналітична активність свідомості зменшується, здійснення *адаптивних функцій* бере на себе образне мислення. В даному разі його завданням було забезпечення належного рівня *стану тривоги*. Доступними йому засобами воно без особливих труднощів зробило те, що від нього вимагалось: оберегло поетесу від небезпечного в такій ситуації переходу від стану забуття до сну. Фантастичні образи, у яких втілювався первісний, переконливий саме своєю простотою *страх*, виконали свою роль. Справжня буря виявилась для Лесі Українки менш страшною, ніж буяння власної уяви:

..... О мрії-мари!
Страшніші ви, ніж сля справжня буря!
Вже краще буду так, без сну лежати,
дивитимусь, як тут по білій стелі
від бурних хвиль перебігають тіні,
чигатиму, чи не заблісне промінь,
і буду слухати без марних жахів
потужний моря спів, та й— будь що буде!

3. ЗАГАДКОВИЙ СВІТ ГІПНАГОГІЧНИХ ГАЛЮЦИНАЦІЙ

Проте в даному разі нас цікавить не адаптивна функція так званого регресивного типу мислення. Нам важливо відзначити інше, те, що *візуальні образи* *дрімоти* за силою свого впливу на людину в окремих випадках *здатні конкурувати з реальними враженнями*.

І тут ми впритул підходимо до тієї проблеми, яка хвилює дослідників вже друге століття. Одні з них бачать у *перевазі уявних образів* у станах сну, дрімоти й творчого процесу над реальними враженнями від дійсності психічну патологію і тому, подібно до І. Тена, вважають, що у творчому процесі можливі прояви клінічних галюцинацій.

Г. Флобер, як відомо з його листа до І. Тена 1866 року, не заперечував певної *схожості справжніх галюцинацій і образних видінь*, що виникають в дрімоті або в стані поетичного забуття, але зауважував, що за всієї їхньої схожості вони суттєво відрізняються одні від одних:

«Художня інтуїція справді нагадує видіння, що передують сну,— нагадують своєю *швидкоплинністю*, щось лине перед очима, і тоді треба тут же пожадливо кидатися на це й хапати... А втім, не плутайте внутрішнє видіння художника з тим, яке притаманне людям, які страждають від справжніх галюцинацій. Я добре знаю оба ці стани: між ними — безодня»¹.

Автор відомої «Психології літературної творчості» М. Арнаудов розрізняв *справжні галюцинації й уявні видіння* у снах і творчому процесі інакше. Він вважав, що останні слід було б називати не галюцинаціями, а скоріше *ілюзіями*, бо за своїми візуальними властивостями (і насамперед яскравістю) вони не можуть йти ні в яке порівняння не лише з патологічно загостреними візіями, а й навіть із звичайним зоровим сприйняттям. Як це не дивно, на його думку, поетичній уяві властиві... невиразність, блідуватість, розпливчастість:

«Уява художника, всупереч тому, що говориться про дивні видіння або слухові галюцинації в моменти

¹ Флобер Густав. О литературе, искусстве, писательском труде: В 2 т.— М., 1984.— Т. 2.— С. 45.

натхнення, не можна порівняти з енергією безпосередніх сприйнять, бо це може призвести до зміщення понять зовнішнього і внутрішнього. Уявлюване за необхідністю якесь неясне, непевне, неподібне, і коли нам здається, що ми ясно бачимо й добре чуємо, насправді в наявності лише сильна емоційна забарвленість й відповідна органічна реакція, які легко навіують нам ілюзію чіткості реальних вражень, здатних викликати подібну ж схвильованість»¹.

Принципово іншу думку висловлює у своєму естетичному трактаті І. Франко. Він вважав, що «сонні привиди» і подібні до них образи поетичної уяви «відзначаються такою незрівнянною пластикою, таким ярким колоритом, яких в дійсності звичайно не знайдемо»².

Важко погодитись з висновками як М. Арнаудова, так і І. Франка. В обох них переважає сумарний підхід до уявних образів (або *всі* вони невизначні, або ж *всі* вони неповторно яскраві). Заперечуючи М. Арнаудову, можна сказати, що, наприклад, буденній свідомості зовсім не притаманна «енергія безпосередніх сприйнять», чим, до речі, вона й відрізняється від ряду творчих станів. Вона оперує переважно тими естетично нейтральними уявленнями, які не викликають в нас особливих емоцій. Але в той же час, мабуть, не зовсім мав рацію й І. Франко, говорячи про виразну образність *усіх* снів взагалі. Бувають і незвичайні, по-своєму «видатні» сновидіння, але ми нерідко й переоцінюємо незвичайність своїх нічних видінь. І це відбувається тому, що, як зазначає І. Вольперт, «емоційний тон, афективність грають видатну роль як чинник утворення снови-

¹ Арнаудов Михаил. Психология литературного творчества.— М., 1970.— С. 263.

² Франко І. Из секретів поетичної творчості.— С. 110.

дінь»¹. Інакше кажучи, в деяких снах ми здатні емоційно сприйняти навіть ті явища, які звичайно не справляють на нас особливого враження.

Ясність у це заплутане питання вносить, як мені здається, міркування Карла Дюпреля, який чітко розрізняв сні з участю і без участі фантазії: «Коли уявлення, відтворюване нами у сні, відтворюється лише прихованою нашою пам'яттю, воно не може бути яснішим за свій оригінал; воно може бути яснішим, ніж він, лише в тому випадку, коли до діяльності в нашому сні прихованої нашої пам'яті приєднується творча діяльність нашої фантазії»².

Фантазія ж, на думку Дюпреля, оволодіває нашим неусвідомлюваним мисленням тоді, коли наші переживання набувають яскраво вираженого «драматичного розвитку». Саме тоді сновидіння стає «не простим відтворенням нами пережитого, але художником і творцем»³. Спираючись на це глибоке спостереження, ми й можемо говорити про ту чи іншу міру спорідненості відображуваних у снах уявлень, художніх образів і галюцинацій.

Та й в самій психології галюцинації різко не відмежовуються від сновидінь. Учень академіка І. Пав-

¹ Вольперт И. Е. Сновидения в обычном сне и гипнозе.— С. 133.

² Дюпрель Карл. Философия мистики или двойственность человеческого существа.— К., 1911.— С. 297. (Праці цього цікавого дослідника тих психічних явищ, які ми тепер називаємо екстрасенсорними, добре знав і цінував І. Франко. Одна з них («Психологія лірики») навіть надихнула його на написання розділу «Поетична фантазія» в книжці «Із секретів поетичної творчості», хоча, звичайно, містичний відтінок дюпрелівського мислення був йому чужий. Принагідно висловлюю свою вдячність нашому київському барду й ерудиту Максиму Добровольському за надану мені можливість ознайомитись із цим рідкісним виданням твору старого мюнхенського філософа).

³ Там же.— С. 297.

лова Ф. Майоров писав: «...можна вважати, що сновидіння до певної міри споріднені з галюцинаціями, хоча це й не те ж саме. Нам здається можливим встановити такий ряд пов'язаних між собою ланок: 1) галюцинації справжні, 2) псевдогалюцинації Кандинського¹, 3) гіпнагогічні галюцинації, 4) сновидіння»².

Ф. Майоров і І. Вольперт вважали, що сновидіння ближче саме до гіпнагогічних галюцинацій, і не знаходили суттєвої різниці між останніми та візуальними видіннями перехідних станів між неспанням і сном. Вони називали їх «гіпнотичними фазами» в діяльності мозку. На їх думку, гіпнагогічні галюцинації сповнюють наші сни емоційними переживаннями та образними видіннями: «Механізм гіпнотичних фаз,— писав Ф. Майоров,— є одним з головних нервових механізмів сновидінь»³.

Автори нових досліджень в загальних рисах визнають ці теоретичні положення своїх попередників, але вносять в них ряд суттєвих поправок. Насамперед вони знаходять за потрібне розрізнити прояви психічної активності в дрімоті, коли з'являються гіпнагогічні галюцинації, і стадію так званого швидкого сну, коли виникають власне сновидіння. З точки зору сучасної психології образи сновидінь і дрімоти — явища схожі й несхожі. Останні зберегли за собою стару назву — гіпнагогічні галюцинації. Та стадія сну, в якій з'являються сновидіння, називається тепер швидким сном. Візуальний матеріал обох стадій позначений рядом своїх специфічних рис: «Від звичайного «потоків свідомості», характер-

¹ Псевдогалюцинації Кандинського — галюцинації, які не проєктуються на зовнішній світ.

² Майоров Ф. П. Нервный механизм сновидений.— С. 84.

³ Там же.— С. 86.

ного для періоду бодрствування, гіпнагогічні галюцинації відрізняються незвичайними, ексцентричними оцінками, а від сновидінь, які виникають в швидкому сні,—фрагментарністю й меншою афективністю. Гіпнагогічні галюцинації більш схожі на серію картин або слайдів, а сновидіння — на кінофільм або дійсність»¹.

Варто було б, до речі, порівняти це спостереження сучасного вченого щодо фрагментарності, «слайдовості» гіпнагогічних видінь і порівняння аналогічних візуальних вражень з «порівненими листочками, де написані поеми» у вірші Лесі Українки, що цитувався попереду. Безсюжетність і слайдовість гіпнагогічних галюцинацій забуття відзначає В. Набоков, називаючи їх «передсонними образами». Йому належить також розгорнутий і винятково точний опис цього психологічного явища. Не наважуючись перекладати ілюзорно просту набоковську прозу, я дозволю собі процитувати спостереження письменника мовою оригіналу:

«Я всегда был подвержен чему-то вроде легких, но неизлечимых галлюцинаций. Одни из них слуховые, другие зрительные, а проку от них нет никакого. Вещие голоса, остаивавшие Сократа и понукавшие Жанну д'Арк, сводятся в моем случае к тем обрывочным пустякам, которые — подняв телефонную трубку — тотчас прихлопываешь, не желая подслушивать чужой вздор. Так, перед отходом ко сну, но в полном еще сознании, я часто слышу, как в смежном отделении мозга (? — А. М.) непринужденно идет какая-то странная однобокая беседа, никак не относящаяся к действительному течению моей мысли. Присоединяется, иначе говоря, неизвестный абонент, безличный паразит; его трезвый, совершен-

¹ Ротенберг В. С. Адаптивная функция сна.— С. 83.

но посторонний голос произносит свои слова и фразы, ко мне не обращенные и содержания столь плоского, что не решаюсь привести пример, дабы нечаянно не заострить хоть слабым смыслом тупость этого бубнения. Есть ему и зрительный эквивалент — в некоторых предсонных образах, донимающих меня, особенно после кропотливой работы. Я имею в виду, конечно, не «внутренний снимок» — лицо умершего родителя, с телесной ясностью возникающее в темноте по приложении страстного, героического усилия; не говорю я и о так называемых *muscal volitantes*¹ — тенях микроскопических пылинок в стекляннй жидкости глаза, которые проплывают прозрачными узелками наискось по зрительному полю и опять начинают с того же угла, если перемигнешь. Ближе к ним — к этим гипнагогическим увеселениям, о которых идет неприятная речь, — можно, пожалуй, поставить красочную во мраке рану продленного впечатления, которую наносит, прежде чем пасть, свет только что отсеченной лампы. У меня вырастали из рубиновых оптических стигматов и Рубенсы, и Рембрандты, и целые пылающие города. Особого толчка, однако, не нужно для появления этих живописных призраков, медленно и ровно развивающихся перед закрытыми глазами. Их движение и смена происходит вне всякой зависимости от воли наблюдателя, и в сущности отличаются от сновидений только что какой-то свежестью, свойственной переводным картинкам, да еще тем, конечно, что во всех их фантастических фазах отдаешь себе полный отчет. Они подчас уродливы: привяжется, бывало, средневековый, грубый профиль, распаленный вином карл, нагло растущее ухо или нехорошая ноздря. Но иногда, перед самым забытьем, пухлый пепел падает на крас-

¹ Перелітаючі мухи (франц.).

ки, и тогда фотизмы мои успокоительно расплываются, кто-то уходит в плаще, ходит в плаще среди ульев, лиловеют из-за паруса дымчатые острова, валит снег, улетают тяжелые птицы»¹.

В останній фразі В. Набоков відтворює момент злиття «передсонних» і сонних образів: зображення починає рухатись, слайд перетворюється на кінокадр.

І справді, якщо між сновидіннями й гіпнагогічними галюцинаціями й є якась відмінність, вона не стосується головного, що їх об'єднує й дозволяє говорити про них як про явища одного плану. В обох станах ми знаходимо неадекватні дійсності (дереалізовані) візуальні відіння, які є продуктом неусвідомлюваної нами у більшості випадків психологічно змістовної діяльності мозку: «...і в дрімоті, і в швидкому сні,— пише В. Ротенберг,— створюються умови для активації «первісних» процесів мислення (образного, або «регресивного» мислення), але це первісне мислення все ж по-різному організоване в дрімоті й швидкому сні»².

Порівнюючи цю сучасну класифікацію візуальних проявів несвідомої діяльності мозку з тим, що писала Леся Українка про відмінність між своїми сновидіннями й дивовижними візіями поетичного забуття під час безсоння, не можна не віддати належне майже науковій точності її художньої думки, проникливості розуму людини, яка задовго до проведення спеціальних експериментальних досліджень змогла по-своєму збагнути суть проблеми. Чи не свідчить це на користь думки про можливість наукового відкриття у формах «ненаукового» чи «донаукового» художнього мислення?! Можна уявити, скільки несподіванок

¹ Набоков Владимир. Другие берега // Дружба народов.— 1968.— № 5.— С. 147.

² Ротенберг В. С. Адаптивная функция сна.— С. 84.

принесе майбутнім літературознавцям дослідження «інтелектуального шару» лірики таких поетів, як Леся Українка та Іван Франко!

Але повернімося до теми нашої розмови.

Ми не будемо зупинятися тут на питанні, як утворюються гіпнагогічні галюцинації¹. Нас зараз цікавить інше: чому вони утворюються і яку функцію виконують в житті людини.

Можна припустити, що ця форма прояву несвідомої психічної діяльності суттєво доповнює активність свідомості, бо сприяє виникненню ряду творчих моментів у життєдіяльності людини. Саме на цей аспект гіпнагогічних галюцинацій, без яких не обходиться цілий ряд психологічно змістовних станів (дрімота, пробудження, естетичне сприйняття, поетичне забуття, мріяння, фантазування, натхнення, творчий процес) й звертає нашу увагу грузинський психолог Н. Джинджихашвілі, розвиваючи свою оригінальну теорію «галюцинаторного задоволення потреб психіки»:

«Ми виходимо з того, що процес вирівнювання свідомості й буття складається з двох ніби самостійних етапів. Перший з них виражається в практичному перетворенні світу (первісне перетворення), а другий — в психічно-ідеальнім (вторинне перетворення)... В свою чергу, так зване вторинне перетворення світу... також можна умовно розчленувати на два види: пасивний і активний.

Під пасивною формою ми розуміємо суто галюцинаторне вирівнювання, галюцинаторне задоволення потреб людської психіки. Пасивне вирівнювання виражається в заміщенні реальності мрією (в рос.

¹ Теорія об'єктивізації уявлень у сповідіннях та справжніх галюцинаціях викладена, наприклад, у кн.: Коноresco Ю. «Интегративная деятельность мозга» (С. 140—145) та Вольперта Г. «Сновидения в обычном сне и гипнозе» (С. 106—107).

оригіналі — «грезой». — А. М.), галюцинацією й обумовлене станом емоційного дефіциту, або, як говорять психологи, сенсорною депривацією.

Активна ж форма вторинного вирівнювання додатково включає в себе ефект «витвердження», «прориву» крізь галюцинацію, «очищення від ілюзій», ефект катарсисного повернення свідомості до реальності»¹.

Активне галюцинаторне задоволення почуття соціальної справедливості знаходимо, наприклад, у вірші Лесі Українки «Коли втомлюся я життям щоденним». Подібно до того, як справжні галюцинації виникають на фоні, наприклад, тривалого позбавлення води, прохолоди, відпочинку мандрівника в пустелі, гіпнагогічна галюцинація може виникнути у творчому процесі внаслідок дефіциту позитивних соціальних емоцій, гостро критичного ставлення митця до дійсності, яка не здатна задовольнити духовні потреби людини. У таких ситуаціях поетична творчість відіграє роль ілюзорної компенсації. Вона представляє як щось реальне й доступне сприйняттю те, чого насправді в дійсності нема. В таких випадках мрія захищає людину від жорстокої реальності, надає сил у виснажливій життєвій боротьбі:

Коли втомлюся я життям щоденним,
Щоденним лихом, що навколо бачу,
Тоді я думку шлю в світи далекі,
Блукає погляд мій в країні мрії.
Що бачу я в далекому просторі?

Прийдешність бачу я, віки потомні.
Мені ввижається, як в тихім, ріднім колі
Старий дідусь навча своїх онуків.
Про давнину справдешні байки правять,
Про те, що діялось колись на нашім світі.

¹ Джинджихашвили Н. Я. К вопросу о психологической необходимости искусства. — В кн.: Бессознательное. Природа, функции, методы исследования: В 4 т. — Тбилиси, 1978. — Т. 2. — С. 497.

Вихована на традиціях критичного реалізму, Леся Українка цінувала поетичну уяву не лише за її здатність створювати зримі картини омріяного майбутнього, а й за те, що вона допомагає у гранично гострій формі відтворити відчуття незадоволення реальністю, показати її несумісність з вимогами здорового глузду. І тому, повертаючись до дійсності із майбутнього «світу влади світла», вона зупиняється й на «давніх диких часах», тобто на сучасній їй дійсності:

Так, дітки! Світ наш красний, вільний
Темницею здавався давнім людям;
Та й справді, світ цей був тоді темниця:
В кормигу запрягав народ народа,
На вільне слово ковано кайдани.
Півроду людського не звано людьми,
Затято йшов війною брат на брата.

Як свідчить сама поетеса, поштовхом до написання цих далеко не ілюзорних за своїм змістом рядків послужило попереднє галюцинаторне видіння («блукає погляд мій в країні мрії», «мені ввижається»). Творчий заряд стримуваного, нездійсненого бажання виявився таким великим, що його енергії вистачило й на те, щоб надати певної образної конкретності (художності) виразам, перенесеним поетесою до свого вірша безпосередньо з пропагандистської марксистської літератури початку віку («в кормигу запрягав народ народа», «півроду людського не звано людьми» і т. д.). В контексті змальованої нею фантастичної ситуації вони втрачають своє значення соціологічних абстракцій. Прихована в них внутрішня образна форма стає відчутнішою, пластично виразною.

Леся Українка блискуче володіла мистецтвом *перетворення творчої енергії підсвідомого* у вибухові рядки політичної сатири. Як і в Шевченка, підсвідоме

нерідко працювало в неї на соціальне. Гіпнагогічна галюцинація ставала знаряддям соціально гострої поетичної думки. Вже з цього видно, що гіпнагогічні галюцинації, тобто образні видіння, що виникають у хвилини споглядання і забуття, — невід'ємний елемент поетичного натхнення.

4. ПРОБЛЕМА ПЕРЕКЛАДУ З МОВИ ПІДСВІДОМОСТІ

Проблема *соціалізації підсвідомого* надзвичайно складна. Кожний поет прагне зробити поезію галюцинаторних видінь надбанням своїх читачів. І тут він одразу зіштовхується з досить-таки неприємним для нього фактом «*двомовності*» нашої загальної системи сприйняття й відображення реальності. І хоча підсвідомість, як показали нові дослідження, знає кілька сот слів, необхідних для спілкування на побутовому рівні, вона вперто відмовляється розмовляти з поетом звичною для нього мовою. Вона воліє не говорити, а показувати, не доводити, а хвилювати. У такій ситуації необхідність висловити все побачене, «почуте» й пережите поза словом перетворюється на справжню муку.

Леся Українка також скаржилась на своє невміння виразити знайдене в хвилини натхнення...

Її здатність заглиблюватися у світ гіпнагогічних галюцинацій розкривала перед нею справжні скарбниці регресивного невербального мислення. Проте й ця «пільга» не дуже полегшувала працю поета. Ті скарби були ніби зачаровані: ними можна милуватися й насолоджуватись лише у поетичному забутті (у гіпнотичній фазі), але винести їх на світло денне, поділитися ними з іншими майже неможливо. З художніми скарбами підсвідомого справа стоїть так

само, як і з коштовностями казкових підземель і зачарованих кладів.

У триптиху «Коли дивлюсь глибоко в любі очі» (1904) Леся Українка пише, що сильне *любове переживання* здатне освітити найпотемніші глибини душі. В такому (близькому чи спорідненому з поетичним натхненням) стані людина відкриває в собі здатність бачити небачено прекрасні образи й чути нечувано бентежні слова. Світ ніби перетворюється. Поетеса порівнює ці свої інтимні відкриття з тими, що дарує їй натхнення, стан напівсну. Їй здається, що поетичні дари любові навіть вищі за них:

Коли дивлюсь глибоко в любі очі,
в душі квітуть якись квітки урочі,
в душі квітки і зорі золотії,
а на устах слова, але не тії,
усе не ті, що мріються мені,
коли вночі лежу я у півсні.

Ті надзвичайні ультрапоетичні «слова» (образи) — утворення особливого невербального мислення. Знайти відповідні логічні (словесні) форми для цих неосаяжних за змістом сприйнять просто неможливо:

Либонь, тих слів немає в жодній мові,
та цілий світ живе у кожному слові,
і плачу я й сміюсь, тремчу і млію,
та вголос слів тих вимовить не вмію.

Такі вирази, як «тих слів немає в жодній мові» або «вголос слів тих вимовить не вмію», свідчать, що йдеться про образно-емоційний матеріал підсвідомості, його важковловну специфіку, бо з погляду сучасної психології *проблема розрізнення усвідомлюваного і неусвідомлюваного в діяльності мозку пов'язана саме з поняттям вербалізації*.

«У фізіології вищої нервової діяльності людини, — пише П. Симонов, — утворилося уявлення про тотожність процесу усвідомлення й можливості передачі

отриманого знання, можливості зробити його надбанням інших членів суспільства. Усвідомити — значить набути потенціальну можливість повідомити (не обов'язково словами — рухом, рисунком, мелодією і т. п.), передати своє знання іншому»¹.

Отже, перед нами цінне спостереження поетеси над своєю здатністю сягати у стані напівсну, «поетичного забуття» глибин неусвідомлюваної психічної діяльності й свідомо сприймати, а вірніше — споглядати галюцинаторний матеріал, потенціально важливий для художньої творчості.

Двері таємничого сховища незліченних художніх скарбів відчинено. Поетеса бачить перед собою те, що дано бачити й знати небагатьом. Згодом, через багато років, наука розкаже багато чого з того, про що вона писала у своїх віршах, не маючи жодного поняття про техніку сучасного психологічного експерименту. Леся Українка робила свої випереджаючі час відкриття вдовольняючись звичайною методикою класичної інтроспекції, тобто самоспостереження. І цього для неї було достатньо.

Сучасна наука почасти вже зняла з несвідомої психічної діяльності покривало таємничості. З'ясувалося, зокрема, й причина впертої німоти гіпнагогічних галюцинацій, й помітна «байдужість» нашого логічного мислення до образного матеріалу. Це вже те, чого Леся Українка не могла знати: «Функцією

¹ Симонов П. В. Неосознаваемое психическое: подсознание и сверхсознание // Кибернетика живого. Человек в разных аспектах. — М., 1985. — С. 107. Наведене висловлення має відношення і до естетики, бо йдеться не лише про психологічні категорії, а й міру свідомого і неусвідомлюваного в мистецтві (зокрема, про природу багатозначності художнього образу і міру його сугестивності). Саме на цій рухомій межі й локалізується мистецтво як специфічний (образний) засіб комунікації.

лівої гемісфери,— пишуть В. Ротенберг і В. Аршавський,— є оперування словесним вербальним матеріалом, знаками і символами, що забезпечують мовну комунікацію, а також виконання математичних операцій. Функцією правої півкулі є оперування невербальним матеріалом: сприйняття цілісних образів та їх запам'ятовування, сприйняття мелодій, інтонацій, орієнтування в просторі й розташування власного тіла, розпізнання облич і т. п.»¹.

Згідно з теорією сприйняття й обробки інформації одночасно на двох рівнях² можна припустити, що поет, втілюючи в словах образи своїх гіпнагогічних галюцинацій, здійснює своєрідний творчий (проте не завжди точний) переклад величезної інформації дологічного, правопівкульного сприйняття на повільну «словесну мову» лівої півкулі (вірніше, її моторно-мовної області).

У світлі цієї гіпотези стає зрозумілим, чому поети так часто скаржаться на невміння висловити навіть у найкращих своїх творах те, що їм уявлялося, марилося, ввижалося у стані натхнення. Чи не про значні втрати суб'єктивно значимого матеріалу під час такого перекладу думав Ф. Тютчев, створюючи свій парадоксальний афоризм: «Мысль изреченная есть ложь»?!

По суті, те ж саме, але з меншою категоричністю говорить і Леся Українка в згаданому триптиху. Її ясна конструктивна думка сягає далі простої констатації неминучості значних втрат на межі свідомого й несвідомого. Вона думає про те, що поетам треба створити якісь нові форми вербальної інтерпретації ще не зафіксованого в мовній практиці образного

¹ Ротенберг В. С., Аршавский В. В. Поисковая активность и адаптация.— М., 1984.— С. 147.

² Грунтовніше ця точка зору викладається у праці В. Н. Касаткіна «Теория сновидений». С. 276.

матеріалу, що дало б можливість видобувати з надр підсвідомого справді безцінні художні скарби. Навіть ті, про існування яких не здогадується часом і сам поет («ті скарби, що й для мене таємні»):

Якби мені дістати струн живих,
якби той хист мені, щоб грати на них,
потужну пісню я б на струнах грала,
нехай би скарби всі вона зібрала.
ті скарби, що лежать в душі на дні,
ті скарби, що й для мене таємні,
та мріється, що так вони коштовні,
як ті слова, що вголос невимовні.

І нарешті, завершуючи цей дивовижний за своєю проникливістю у таємниці психології творчості триптих, Леся Українка з гірким почуттям повертається від надто сміливих, на її погляд, мрій на землю й знову повторює вже знайому нам завдяки афоризмові Ф. Тютчева думку — скільки б не працював поет над своїм твором, скільки б не удосконалював своє мистецтво, все одно він зможе лише частково реалізувати в слові багатства свого образного мислення:

І знав би ти, що є в душі моїй...
Ох, барв, і струн, і слів бракує їй...
І те, що в ній цвіте весною таємною,
либонь, умре, загине враз зо мною.

5. КОЛИ ПОЕТИ ВИПРАВДУЮТЬСЯ

У процитованому вірші поетеса розгублено зупиняється на півдорозі від творчого прозріння до його практичної реалізації. Її нібито бентежить, а можливо, й лякає позірною несумісністю декларованого нею нового типу творчості, яка має сміливіше використувати фантастичний галюцинаторний і сновидний

матеріал, з літературними традиціями, у яких вона сама виховувалась і згідно з якими творча праця розглядалась як цілком (від початку до кінця!) свідомий процес.

Поетику критичного реалізму кінця ХІХ століття важко було примирити з уявленням про творчу продуктивність фантастичних візій. Письменникам старшого покоління, вихованим на традиціях суворо реалістичного, а нерідко й побутово-реалістичного письма, поетичні «сни наяву» та інші прояви вільної уяви здавалися якщо не зрадою громадянських ідеалів і відвертим декадентством, то принаймні легковажною грою з поетичним словом. Нова реалістична символіка, новаторські форми художньої умовності (і зокрема елементи «фантастичного реалізму») у творчості Горького, Чехова, Блока не завжди знаходили розуміння й підтримку навіть з боку прогресивно настроєних літераторів. Що й зрозуміло, бо тогочасне життя вимагало від художніх творів прицільної політичної публіцистики, тоді як встановити соціальний «еквівалент» умовно-символістичних творів, «ув'язати» їх фантастичні візії з конкретними соціально-політичними обставинами було не так-то й просто навіть для обізнаних в літературі людей, що нерідко й призводило до прикрих непорозумінь.

Показовий в цьому плані запис в «Автобіографії» О. Блока, в якому він розповідає про свій невдалий візит до редактора прогресивного журналу «Мир божий» В. Острогоського на самому початку свого літературного шляху:

«...З хвилюванням дав йому два маленьких вірша, нав'язні Сирином, Алконостом і Гамаюном В. Васнецова. Перебігши вірші, він сказав: «Як вам не соромно, молодий чоловіче, займатися *цим*, коли в університеті бог знає що відбувається!» І випроводив мене з удаваною лютістю. Тоді це було образливо,

а тепер згадувати про це приємніше, ніж про численні пізніші похвали»¹.

Пристрасть до гіпнагогічно-галюцинаторних видінь та примхливих поетичних фантазій сильно ускладнювала й творче життя Лесі Українки. Чимало поезій, написаних нею на подібному образному матеріалі, залишилися «поза збірками». Сьогодні важко навіть уявити, з якою обережністю, яким душевним трепетом випускала вона в життя деякі з тих творів, які тепер вважаються класичними й вивчаються на шкільній лаві.

Посилаючи текст драми-фєєрії «Лісова пісня» матері, Леся Українка добре розуміла, що розраховувати на легкий її успіх серед читачів тогочасного старшого покоління не доводиться. І навіть коли сталося майже неймовірне й поетеса довідалась про «успіх фантастики серед аудиторії старшої родини — людей, вихованих на традиціях реалізму» (ХІІ, 375), вона ще довго не могла повірити в це диво.

Авторка фантастичної драми заздалегідь настроїлась виправдовуватись, миритись, і вже не може зупинитися: «Мені здавалось,— все ще не вірячи своєму «везінню», пише вона в листі до матері,— що ти не похваляєш такого стилю (ти не радила мені писати фантастичної драми з інших причин, але мені здавалось, що й «по существу» ти мала щось против того, хоч тепер бачу, що помилилась)» (ХІІ, 378). Це з листа, написаного 2 січня 1912 року, коли хмари, що нависли було над улюбленим дітищем поетеси, розвіялися, і підозри у «декадентстві» віднали. Але сталося це не одразу. Спочатку ситуація складалась далеко не на користь драми-фєєрії, й авторці довелось-таки виправдовуватись, доводити, що час,

¹ Блок А. Собр. соч.: В 8 т.— М.— Л., 1963.— Т. 7.— С. 14.

витрачений на написання химерного твору, було витрачено не намарно, пояснювати, що кожна людина має право на примхи та дивацтва:

«Твої уваги щодо фантастичних драм,— писала вона матері 28 березня 1911 року,— зовсім слухні, але як наступає *la folie divine*¹, то всі практичні спостереження відступають набік — натуру важко одмити. Зате сая *folie* дає справжнє щастя, а се теж щось «в общей экономии» значить. Однак в холоднішому настрої я обіцяю собі зробити щось і *ad rapem et aquam*², певне, таки зроблю» (XII, 363—364).

Інакше кажучи, дочка дає зрозуміти матері, що оту бідолашну «фантастичну драму» написано лише для власного задоволення, в якомусь дивному й незрозумілому стані, проте авторка цієї прикрої химерії все ж таки свідомо свого покликання й, трохи охолонувши від романтичної гарячки (в «холодному настрої»), напише щось серйозне, гідне друку.

Поетеса знаходить за потрібне вибачитись за свій крацій твір і перед сестрою! Виявляється, із-за нього була відкладена на якийсь час робота над підручником «Історія давніх народів Сходу»: «Мушу признатись, що таки й ся нова драма (що тепер посилаю — «Лісова пісня») стала мені трохи на заваді. Правда, писала я її дуже недовго, 10-12 днів, і не писати ніяк не могла, бо такий був непереможний настрій; але після неї я була хвора і досить довго «приходила до пам'яті» (XII, 374).

Дивна доля нового в мистецтві. Воно завжди з'являється «невчасно» і не там, де на нього чекають. Коли, наприклад, інженер починає працювати над новим завданням, він знає, що він робить, та й іншим ясно, що може дати виробництву його праця. Про

¹ Божественне безумство (франц.).

² На хліб і воду (лат.).

поета-новатора цього не скажеш. Те, що він робить, важко зрозуміти навіть близьким людям. Та й сам він спочатку цього до пуття не знає. «Прозріння», як правило, захоплює його зненацька, відволікає від «справжніх», запланованих справ. «...Як навмисне,— скаржитись Леся Українка,— ледве зберуся до якоїсь спокійної роботи, так і «накотить» на мене яка-небудь непереможна, деспотична мрія, мучить по ночах, просто п'є кров, далебі, я часом аж боюся цього — що се за манія така?» (XII, 380).

Та й чи може бути якимось інакше, коли йдеться про оновлення поетичного мислення, заміну старих, раціонально засвоєних і раціонально вживаних літературних форм новими, особливо ж тими, які виникли в результаті процесів, керувати якими свідомо майже неможливо!

Вже пізніше, розповідаючи матері, як виникла «Лісова пісня», Леся Українка не може пригадати нічого, що свідчило б про вплив на неї з боку тих чи інших літературних традицій, зокрема й творів романтичної фантастики: «Щодо імпульсу від Гоголя,— розгублено відповідає вона на пряме запитання матері,— то його, наскільки можу вловити свідомістю, не було».

Вона говорить про інше. Не про навчання в класиків, не про пряме продовження їхніх традицій, а про якісь фантастичні враження свого далекого дитинства, до яких вона, як виявляється, часто поверталася в думках і які вже багато років вабили її й хвилювали своєю невловно-прекрасною поезією. Багато років підряд вона як поет не знаходила нічого цінного в тому, що глибоко хвилювало її як людину. Можливе й інше: просто ніяк не могла підступитися до сюжету, чужого тим літературним традиціям і смакам, в душі яких вона виховувалась в своїй інтелігентній родині з дитинства. Ці зневажені художньою

свідомістю поетичні враження не зникли з душі поетеси. Вони чекали на свій час. Чекали, поки вона віддасть належне свідомим творчим установкам, традиціям і потребам часу. Ось чому, відповідаючи на запитання матері, Леся Українка говорила не про традицію Гоголя, а про творчий імпульс від глибоко прихованих від стороннього ока вражень дитинства:

«Мені здається, що я просто згадала наші ліси та затужила за ними. А то я й здавна тую мавку «в умі держала», ще аж із того часу, як ти в Жабориці¹ мені щось про мавок розказувала², як ми йшли якимсь лісом з маленькими, але дуже рясними деревами. Потім я в Колодяжному³ в місячну ніч бігала самотою в ліс (ви того ніхто не знали) і там ждала, щоб мені привиділася мавка. І над Нечімним⁴ вона мені мріла, як ми там почували — пам'ятаєш? — у дядька Лева Скулинського... Видно, вже треба було мені її колись написати, а тепер чомусь прийшов «слухний час» — я й сама не збагну чому. Зачарував мене сей образ на весь вік» (ХІІ, 378—379).

Так ми стаємо свідками визволення латентної (прихованої, витисненої) доміанти з-під гніту свідомих, але вже застарілих творчих установок. Бунт підсвідомого проти рутинної системи художніх погля-

¹ Йдеться про поїздку в село Жабориці влітку 1876 року. Майбутній поетесі було тоді п'ять років. Як правило, приблизно в цей час кінчається «досвідоме» існування людини й починає проявлятися активність свідомості.

² Мати Лесі Українки Олена Пчілка була не лише письменницею, а й етнографом. У розмовах і розповідях «про мавок» відображались її наукові інтереси.

³ Земля у Колодяжному була куплена 1879 року, а на постійне проживання родина Косачів переїхала сюди 1882 року.

⁴ Йдеться про поїздку 1884 року до села Скулина, поблизу якого знаходиться урочище Нечімне, поетичну природу якого відтворено в «Лісовій пісні». Ларисі Косач було тоді 13 років.

дів починається завжди несподівано. Франко порівнював його з виверженням вулкана.

Так само сприймає це явище й Леся Українка. Всупереч очевидним фактам їй навіть здається, що її інтерес до поетичної фантастики доти ще ніколи не знаходив повнокровного вираження в творчості. («Чи Ви знаєте,— писала вона А. Кримському в жовтні 1911 року,— що я дуже люблю казки і можу їх видумувати мільйони? А от досі не одважувалась писати!») Проте говорити про антагоністичний конфлікт свідомого й несвідомого в даному разі не доводиться. Латентна творча установка не була сильно захована від художньої свідомості поетеси. Не була вона й несумісна з нею. Навіть навпаки,— інтерес до фантастичних мотивів нерідко проявлявся в її поезії й до «Лісової пісні». Влітку 1911 року в творчій біографії поетеси стався не вибух і не стихійне виверження «назовні» довго стримуваної енергії підсвідомого, а радше «розливка» добре «звареного» дорогоцінного металу у вже готову й досконалу літературну форму. Старі демонологічні народні мотиви органічно злилися з новими умовно-фантастичними формами художнього мислення тогочасної літератури. Лесі Українці вдалося те, що до неї почастило зробити лише Ібсену в «Нер Гюнгі» (1866) — стерти межу між фольклором і літературою, поєднати їх як два рівнозначних начала.

Отже, латентна творча установка «спрацювала» 1911 року (через 35 років після свого виникнення¹) раптово, несподівано, але зовсім не випадково, як це здавалося самій поетесі. У час написання «Лісової пісні» вона вже була автором багатьох подібних до казок у віршах фантастичних творів. Побудовані на

¹ У вже цитованому листі до матері Леся Українка пише прямо і недвозначно: «Я тую мавку «в умі держала», ще аж із того часу, як ти в Жабориці...» — тобто з 1876 року.

матеріалі гіпнагогічних галюцинацій, вони свідчили про її чималий досвід роботи з матеріалом первісно-регресивного мислення, знайомство з тими таємничими джерелами поезії, які колись породили чимало міфів і казок.

Робота над творами, що поєднують в собі в рівних долях новаторське й архаїчне, реалістичне й фантастичне, суттєво відрізняється від звичайних форм творчого процесу. Поет стає ніби жертвою «примх» своєї фантазії. Його розум марно силкується наздогнати перо. Написане осмислюється й оцінюється автором «під кінець» або й після того, як основна й вирішальна частина роботи вже зроблена й залишається лише дещо уточнити, прояснити, поправити або додати.

У листі до Л. Старицької-Черняхівської, де Леся Українка описує свій стан під час створення «Лісової пісні», ми знаходимо вражаючу картину «буяння підкірки», тиску латентних доміант на свідомість, яка вже не в змозі чинити їм належного опору. «Стихійні» галюцинаторні образи уводять поетесу в якийсь ніби небачений, але чимось і знайомий їй світ, подібний до світу сновидінь: «...се не фраза, що я пишу «только в припадке умопомешательства», бо я тоді тільки можу боротись (чи скоріше забувати про боротьбу) з виснаженням, високою температурою і іншими пригнітаючими інтелект симптомами, коли мене попросту гальванізує якась *idee fixe*¹, якась непереможна сила. Юрба образів не дає мені спати по ночах; мучить, як нова недуга, — отоді вже приходиться демон, лютіший над всі недуги, і наказує мені писати, а потім я знову лежу *zusammen-geklappt*², як порожня торбина. Отак я писала «Лісову пісню» і все, що писала останнього року» (XII, 394).

¹ Нав'язлива ідея (франц.).

² Розслаблена (нім.).

6. РЕАЛЬНЕ І ФАНТАСТИЧНЕ В ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Подібний стан поетичного забуття, сповненого неадекватними, але хвилююче поетичними видіннями, був знайомий поетесі й раніше. Завдяки йому було написано, наприклад, такі твори, як «Я знаю, так, се хворії примари» (1896), «Зоря поезії» (1898), «Свята ніч» (1990). 1896 роком помічений вже цитований вище вірш «Братові й сестрі на спомин», у якому поетеса вперше свідомо формулює думку, що її поетичні образи народжуються не в снах, а в якомусь іншому сноподібному стані, що приходиться до неї під час безсоння, споглядання і поетичного забуття. А в вірші 1897 року вона пригадує, що той стан душі, коли *чіткі враження від дійсності зливаються з яскравими видіннями*, коли хвилюючі враження переплітаються з не менш хвилюючими уявними образами (основний феномен гіпнотичної фази), були знайомі їй ще з дитинства:

Роки любії, дитячі,
Як весняні води, зникли,
Але гомін вод весняних
Не забудеться навіки.

Він, було, мені лунає
У безсонні довгі ночі
І єднається так дивно
З візерунками гарячки:

Мріє стеля надо мною,
Мов готичне склепіння,
А гілки квіток сплелися
На вікні, неначе грати.

.....

Так дитячі мрії грали
Між примарами гарячки.
А тепер? — гарячка зникла.
Але мрії не зникають.

І нарешті, у вірші «Як я люблю оці години праці» знаходимо ґрунтовний опис творчого процесу в стані поетичного забуття, того самого романтичного «припадка умопомешательства», про який полюбляють розповідати поети. Творче життя поетеси починається з дванадцятої години. Її «робочий день» триває від півночі до ранку. Поезія «привласнює» той час, який мав би належати сну і сновидінням; хоча їх немає, хоча поетеса не спить, а працює, з нею відбувається щось схоже на те, що могло б бути і в сні. «Денна свідомість» поступається перед «нічною». Уявне переживається і відчувається сильніше й виразніше, ніж сама реальність. Знайомі, буденні слова стають вагомими, хвилююче прекрасними. В них ніби вселяється якась незбагненна сила. В цій заміні «звичайного» мислення поетичним і полягає суть «припадка умопомешательства»:

Ось північ вдарила — найкращий праці час,—
Так дзвінко вдарила, що стрепенулась тиша
І швидше у руках забігало перо.
Години йдуть — куди вони спішаються?
Мені осіння ніч короткою здається.
Безсоння довге не страшне мені,
Воно мені не грозить, як бувало,
Непевною і чорною рукою.

А вабить лагідно, як мрія молода.
І любо так, і серце щастям б'ється,
Думки цвітуть, мов золоті квітки.
І хтось немов схиляється до мене,
І промовляє чарівні слова.
І полум'ям займається від слів тих,
І блискавицею освічує думки.

Передосвітом чорніє ніч надворі,
І час гасити світло, щоб його
Не засоромивсь день своїм сіянням,
Погасне світло; та палають очі,
Аж поки досвітки в вікно тихенько
Заглянуть сивими очима і всі речі
Почнуть із темряви помалу виступати,
Тоді мене перемагає сон.

Шевченкові легше було відповісти самому собі, звідки приходили до його поезії фантастичні образи, сюжети й мотиви. Він знав, що його поезія дещо «позичала» і в сновидінь. За відомою традицією, започаткованою ще романтиками, фантастичне в поезії подавалося, як правило, у формі снів. Так трактуються подібні мотиви і в деяких ранніх творах Лесі Українки: «Сон» (приблизно 1891 року), «Завітання» (приблизно 1888 року), «Ангел помсти» (1896), «Fiat Nox» (1896). Проте з часом поетеса відмовляється від такого традиційного (й щодо її віршів, по суті, неправильного) пояснення походження фантастичних образів.

Їй добре відомо, що її сні були не щедри на поезію. Творчо продуктивним, багатим на художньо повноцінні образи завжди був для неї перехідний стан між сном і неспанням, коли майже зникає почуття реальності, а поетична думка продовжує напружено працювати серед зримих і рухливих образів, що оточують її з усіх боків. Ця властивість поета *жити вночі* у *двох світах* ніколи не переставала дивувати поетесу:

Чудне життя... Якби часами серце
Живим жалем і болем не проймаюсь,
Не знала б я, чи справді я живу,
Чи тільки мріється мені життя крізь сон.
Стіни чотири тісно оточили
Мене навколо; се ж увесь мій світ¹.
Там за віком, я чую, світ інакший
Шумить-гуде, веде свою розмову.
І гуркіт повозів, і людські голоси,
Давінки трамваїв, гомін паровозів
Зливаються в одну тремтячу ноту,
Мов тремоло великої оркестри.
І день і ніч гуде ота музика.

¹ 1897 рік. Загострення хвороби. Поетеса прикута до ліжка.

Який шумливий світ там за вікном!¹
Та я його не бачу...

Точніше було б сказати: бачу, але у перетвореному поетичною фантазією вигляді, крізь її магійний кристал, про що свідчить і ця *беззастережно лірична* замальовка звичайного міського будня — *одна з перших* подібних справді поетичних і щиро урбаністичних картин в українській поезії.

Могуть поетичної фантазії поетеси виявилась і в її політичній ліриці. Можна навіть сказати, як це не дивно, виражальні можливості гіпнагогічно-галюцинаторних образів проявлялись в її творчості на повну силу саме тоді, коли вона замислювалась над проблемами суспільного життя. Нерідко її політичні вірші й соціологічні медитації виявлялись найфантастичнішими серед інших творів.

Але чи справді це так дивно?! Адже навіть в прозі ми знаходимо чимало утопій, снів, уявних мандрівок, написаних саме на конкретні політичні й загальні соціологічні теми. В усіх них питома вага фантастичного і фантазмагоричного досить висока. Це давня традиція. У аналогічних віршах Лесі Українки нас може дивувати лише рівень її майстерності, вміння проводити сухі, безбарвні соціологічні поняття крізь темні лабіринти підсвідомого, виводити їх з хащ стихійного й некерованого регресивно-образного мислення збагаченими конкретними деталями, додатковими життєвими подробицями, тонкими психологічними відтінками й півтонами. Є в неї й декларативні вірші, поезії-плакати, белетризовані реферати з історії та соціології, де роль фантазії, вигадки, всіяких

¹ В основу цієї чудової урбаністичної замальовки покладено, мабуть, враження від колишньої Маріїно-Благовіщенської вулиці (нині вул. Саксаганського) в Києві.

поетичних умовностей зведено до мінімуму. Цього теж вимагала політична боротьба.

Проте для певного читача і в певній ситуації (та й, не будемо забувати, — для самої себе також) Леся Українка вміла художньо переосмислювати соціологічні абстракції, вміла не проголошувати істини, а змушувати свого читача доходити до них самостійно, не розтлумачувати й доводити, а показувати, тонко настроювати й тактовно спрямовувати уяву свого співрозмовника до певної мети. При цьому запропонований нею шлях нерідко приводив його до світу дереалізованої, тобто перетвореної, «переінакшеної» фантазії поезії.

У фантазії «Полярна ніч» (1908) вона спочатку змальовує цілком реалістичну сцену «бенкета» якогось інтелігентного і революційно настроєного товариства. Ми не знаємо, про що розмовляли вони перед тим, але, судячи з усього наступного, йшлося «про політику», зокрема — перспективи революції в Росії, причини її поразки на першому етапі.

Леся Українка бачила на своєму віку чимало таких вечірок, у подібних суперечках й сама не раз брала участь. І, напевно ж, нічого цікавого для поезії в них не знаходила. Але ось вона пригадує серед безсонної ночі одну з них і відчуває, що не лише сама, а й уявлювані нею образи людей починають занурюватись у той напівреальний і напівфантастичний, «можливий» і водночас «неможливий» світ, що розташувався на невидимій грані сну й неспанья.

І ніби нічого не змінилося. Все тут так само, як і в самій реальності, наяву. Ті ж самі розмови, ті ж самі люди. Але їхнє мислення *регресує* (домінують образи), картина реальності *дереалізується* (уявне ототожнюється з дійсно існуючим). У нічній хуртовині за вікном їм ввижається вже щось знайоме, схоже з тим політичним кліматом, який встановився

в імперії після придушення Першої революції. Безкінечна зимова ніч, що оточила їх холодом, темрявою і снігами, ніби взяла в полон і замкнула, немов у тюремній камері, в тісній кімнатці, сприймається як оточуюча їх соціальна темрява, а очікуваний схід сонця (тоді б вони могли нарешті розійтися по домішках) здається їм в ці хвилини схожим на початок омріяного світлого майбутнього.

Як бачимо, зміст думок персонажів залишився тим же самим, змінилася форма, навіть тип їхнього мислення. І зміна ця має суттєве значення, бо з того моменту, як вона сталася, персонажі твору вже не просто думають і висловлюються. Вони починають мислити художньо, творити колективний і багатозначний образ-символ очікуваного ранку (майбутнього). Зміст їхнього нового, ритуально-символічного спілкування прочитується в контексті тогочасних політичних подій:

«Та що, посидьмо в темряві, братове,— озвався наймолодший веселенько,— припас для їжі є, а там настане день...»
«День? Кажеш, день? Ти звідки знаєшь?» —
На його всі сердито загукали...

Проте веселий юнак відповідає тою ж езоповою мовою натяків:

«Відомо всім, що ніч бува по днині,
А день по ночі».

До того ж, додає він, якщо ця ніч непомірно довга, то й день має бути так само довгим. Таким, як полярні дні. І нарешті, про те, що очікуваний прихід «вічного дня», сонячного майбутнього вже не за горами, свідчить і сама темрява ночі:

«Перед світом буває найтемніше,
а темряви, як ся, ще не бувало».

Підбадьорене оптимістичним юнаком інтелігентне товариство починає гадати, коли ж розвіється гнітюча темрява й настане світанок. Який буде той вічний сонячний день?

Опис оточуючої персонажів дійсності також позначений рисами галюцинаторності. Це світ візуалізованих уявою абстракцій. Тут важко відрізнити уявне від реального, виражуване від відображуваного, хоча ми й знаємо головне: за всіма словами персонажів стоять спогади про дні Першої революції (спомини про «спалах») і віра в повну перемогу політичної боротьби народу. Дитячий голос, пише поетеса,

...мов золотиста стрілка,
з уст вирвався, аж темрява схитнулася:
«А я вже бачив день!» — «Коли?!» — «Не знаю».
«Який же він?» — «Хороший! Дуже славний!
Червоний, золотий — який ще, мамо?
Ти знаєш, ти тоді мені казала».
«Ет,— байдуже озвалася матуся,—
То був не день, то сполох був та й годі!»
«А ти ж казала!» — «То я помилилась».
Дитина вже заплакати збиралась,
коли замріли в хаті стіни й лави

і наш юнак покликнув: «Сонце сходить!
Бач, я казав!» Ми кинулись до вікон...
За сніжною пустелею далеко
займалося півколом сяйво. «Де ж там! —
казала жінка,— се ж був знову сполох».
«У сніжні ночі сполохи не сяють,—
промовив дід.— Се просто місяць сходить».

Уявна, фантастична ситуація, уявні образи людей, умовна, насичена натяками, символами-знаками розмова. Але за всім цим — живі пристрасті сучасників, їх шукання й сподівання, віра в революцію чи зневіра, молодеча впевненість у свою здатність вплинути на історичний процес і така ж вічна, як цей світ, вєт-ха, песимістична думка: якщо на цій багатостраж-

дальній землі завжди було темно й холодно, то чи розумно сподіватися на щось інше в майбутньому?!

Психологічний клімат, що встановився в країні після поразки Першої революції, відтворено у «Полярній ночі» вичерпно точно й художньо виразно. Авторка назвала цей твір «фантазією», що й справді відповідає його формі, але за змістом — це драма ідей, маленька соціально-політична п'єса, написана в умовно-фантастичному стилі, як поетичне видіння.

Гіпноагічно-галюцинаторні візії супроводжували поетичну думку поетеси й під час роботи над такими відомими творами соціально-політичного й філософського звучання, як «Legende des Siecles» (1907), «Хамсін» (1910), «Угорі так яро сяють зорі» (1903), «Сон» (1910).

Звичайно, це не повний перелік. Таких поезій в Лесі Українки багато. І схоже на те, що їй вдалося створити в українській поезії (разом з І. Франком) новий ліричний жанр, який можна назвати поетичною візією. На користь цього припущення свідчить те, що всі ці та подібні до них вірші мають єдину психологічну природу. Їхні образи галюцинаторні за походженням й фантастичні за формою. З появою ж «Лісової пісні» завершився довготривалий процес формування фантастичного реалізму в українській літературі, біля джерел якого стояла «комедія» «Сон», написана Шевченком ще 1844 року. Отже, можна говорити про три течії реалізму в дожовтневій літературі: про *реалізм просвітительський, критичний і фантастичний*. Останній з них активно розвивається і в наші дні. Розмаїття його форм фіксується в цілому ряді термінологічних визначень: *хімерна проза, міфологічний стиль, проза демонологічна, магічний реалізм, гротесково-метафорична поема, умовно-метафорична поезія* і т. д.

Але справа не в літературознавчих визначеннях,

які завжди умовні. Тоді, на початку ХХ століття, йшлося про дещо суттєвіше: про певний етап у перебудові української поетичної мови, розширення творчих можливостей у сфері соціального мислення літератури.

За фантастичною формою поезії Лесі Українки стоїть її цілком свідоме прагнення знайти сучасну форму для соціальної й загальнофілософської проблематики. Форму, яка б поєднувала домінуюче в нашу переважно раціоналістичну добу логічно-абстрактне (й по суті своїй «нехудожнє») мислення й традиційне, вічне, як світ, емоційно-образне мислення мистецтва. Інакше кажучи, форму, яка поєднала б силу думки з переконливістю емоції.

Це завдання актуальне і в наш час.

1. ЕМОЦІЯ Й ІСТИНА

Одним із показників насиченості художнього твору свіжим образним матеріалом підсвідомості є його фантасмагоричність. І, як це не дивно, водночас та ж химерність нерідко попереджає досвідченого читача про наявність в оповіданні чи вірші глибокої думки чи навіть цілої ідейної концепції.

Умовність, фантастичність, фантасмагорична сновидність стали супутниками філософичності і публіцистичності в нашій поезії.

Таким шляхом спрямовували фантастику в українській літературі Т. Шевченко, І. Франко, Леся Українка. Ця традиція серйозного ставлення до умовно-фантастичного матеріалу, що протистоїть спробам використання його в розважальному або спрощено-популяризаторському плані, знаходить в наші дні все більше прихильників.

Та чи справді поезії думки така

вже потрібна складна умовна форма, а тим більше — фантасмагорична, сновидна і т. ін.?

Чому поета не задовольняють звичайні логічні визначення, вироблені поза поезією, чим пояснюється їхня трансформація у образні вислови?

Були і є поети, які прагнули «очистити» публіцистику й філософську лірику від «шкідливого» суб'єктивізму, химерних фантазувань і взагалі від художніх умовностей, замінити «дрібнувате» «я» на вагоміше «ми». Результат подібних «новацій» виявлявся прямо протилежним сподіваному: художність безслідно звітрювалася, а самі вірші перетворювалися на заримовані статті з питань педагогіки, соціології, політичного життя чи природознавства. Бездоганні за задумом і логікою висловлювань твори ставали кричущо антихудожніми.

Такі сумні метаморфози відбувалися з левітської «літературою факту» 1920-х, з «науковою поезією» 1960-х і «художньою документалістикою» 1970-х років.

Мабуть, справді-таки неможливо написати щось художнє за допомогою самого лише розуму, цієї, як говорять психологи вищої за соціальним критерієм... формою психічного відображення, оминаючи рівень «наївного» невербального, але неповторно-образного сприйняття.

Художнє пізнання відрізняється від звичайного логічного своєю суб'єктивністю. Як ми знаємо, в таблиці Менделєєва емоційне ставлення вченого до атомної ваги не відбилося. Невідомо, як ставився до сили земного тяжіння Ньютон. Можливо, йому особисто імпонувала ця сила, а може, він заздрих, як Платон, птахам і з радісним замиранням серця згадував про свої польоти у снах. Відсутність таких суб'єктивних моментів у формулюваннях фізичних законів не заважає з'ясуванню істини. Наукова кар-

тина світу емоцій не потребує. Вона обходиться без них.

А от для справжнього художника його знання не може існувати у відособленій від нього самого абстрактно-умоглядній формі. У загальній картині світу він неодмінно бачить себе (або подібну до себе постать ліричного героя) і, відповідно, знаходить в собі все безмежжя духовного світу. Усяка правда, в тому числі й соціальна, сприймається ним (і зокрема завдяки мистецтву) як правда глибоко особиста, суб'єктивно значима.

Цей актуальний для художньої літератури процес формування внутрішніх структур психіки внаслідок засвоєння структур зовнішньої соціальної діяльності сучасні психологи називають *інтеріоризацією*. Він забезпечує необхідну для гармонійного розвитку особистості адекватність суспільного й особистого, зовнішнього і внутрішнього, соціального буття й індивідуальної свідомості. В психологічному плані ця адекватність проявляється у відчутті суб'єктивної значимості для особистості засвоєних в результаті виховання й суспільної практики моральних норм, культурних понять і політичних ідей.

Для духовно розвинутої людини не існує істини «взагалі». Інакше кажучи, для того, щоб та чи інша ідея, думка, поняття стали нашими справжніми духовними надбаннями, вони повинні інтеріоризуватися в нас, дістати ту чи іншу емоційну оцінку, набути особистого значення, стати частиною нашого внутрішнього суб'єктивного життя. Ми маємо полюбити або зненавидіти їх, пізнати їх «на смак», як радість або горе, як своє або чуже, вложити в них частку свого «я», своєї душі.

Переростання звичайного знання у переконання, інакше кажучи, колективної суспільної свідомості в індивідуальну — процес складний, непомітний для

стороннього ока і часто навіть для того, в кому він відбувається. Проте вже інтеріоризовані ідеї не можуть не вражати нас силою пристрасті, яка вкладається в них нами, безконечним багатством своїх смислових відтінків.

«Можна,— писав О. Леонтьєв,— чітко знати, наприклад, ту чи іншу історичну подію, чітко розуміти значення тієї чи іншої історичної дати, але ця історична дата може водночас мати для людини різний смисл: один для юнака, який ще не полишив шкільної лави, другий — для того ж юнака, який вийшов на поле бою захищати свою Батьківщину, віддати за неї своє життя. Чи змінилися, збільшилися його знання про цю подію, цю історичну дату? Ні. Можливо, вони стали навіть менш чіткими, дещо, можливо, навіть забулося. Але чомусь ця подія тепер згадалася йому, спала на розум, й тоді виявляється, що вона освітілася в його свідомості ніби вже зовсім іншим світлом, відкрилася ніби в повнішому своєму змісті. Вона стала іншою, але не як значення, не з боку знання про неї, а з боку його смислу для особистості; вона набула для нього значно глибший смисл»¹.

Звичайні вербально-логічні означення не здатні відтворити всіх тих суб'єктивно значимих відтінків, яких можуть набути ті чи інші ідеї в житті кожної окремої людини. Інтеріоризовані поняття «додатково» репрезентуються в образах, символах, емблемах, притчах, міфах. Звичайне слово виражає загальне, для всіх сприйнятне значення явища, слово-образ — його конкретний суб'єктивний смисл.

Як ми вже бачили, в процесах образної репрезентації беруть участь і механізми підсвідомої об'єкти-

¹ Леонтьєв А. Н. Проблемы развития психики.— М., 1972.— С. 293.

візації. «Сонна фантазія» нерідко допомагає перетворити логічні судження, свідомі установки, мотиви і прагнення на ряд зримих образів. Подібну думку висловила у вірші «Сон» видатна польська поетеса Марія Павликовська-Ясножевська. У її сновидному «парашуті феї» виразилась туга за далекою Батьківщиною, віра у допомогу союзників у боротьбі з окупантами. У цьому інтерборизованому, вистражданому образі, відтворилося також багато чого іншого, що довелося відчувати й пережити поетесі під час еміграції:

Во сне я шла и шла, куда меня влекло,
и очутилась вдруг на черновейском тракте,
откуда Краков уж недалеко...
Там, ежевичником укрыты колким,
цвели вьюнки, белея чистым шелком,
чуть необычны по величине,
как парашюты фей, лежащие на травке.
Красноречивый сон! Тоска, плутая снами
и выхода ища во сне,
волшебный парашют рисует в подсознанье.

(Переклад Н. Астаф'євої)

2. ПОВІТРЯНІ ПОЛЬОТИ ЛІРИЧНИХ ГЕРОЇВ

Важко сказати, звідки прийшов у вірш Н. Білоцерківець «Любисток» образ солдата, що летить з могили під п'ятикутною зіркою «у темряві нічній, зірки черствалюючи рукою». Можливо, з «Ночі перед різдвом» М. Гоголя, де зірки теж підвладні людям: «Відьма піднялася так високо, що однією лише п'яточкою майорила вгорі. Але де лише не з'являлася п'яточка, там зорі, одна за одною, зникали на небі»¹.

¹ До речі, сам М. Гоголь «позичив» картину збирання зірок в народної демонології, про що свідчить його «Книга всякої всячини или подручная энциклопедия», де є такий запис: «Існує повір'я, що відьми знімають і ховають зорі».

Але найвірогідніше — це художня інтерпретація досить типового для сновидінь образу польоту людини на якихось невидимих крилах, ширяння у стані невагомості. Думка про те, що окрилені образи людей і тварин прийшли до міфів і казок, а потім і до мистецтва з царства Морфея, вже неодноразово висловлювалась філософами і дослідниками фольклору, та й самі художники і поети нерідко вказували на сні як на джерело окрилених образів. Услід за совою летить у своєму сні безіменний оповідач поеми Т. Шевченка «Сон». Знайоме самому поетові психологічне явище осмислене й інтерпретоване в творі відповідно до його ідейного задуму: оповідач летить, щоб охопити єдиним поглядом красу рідної землі та її страждання.

Політ людини в даному випадку — явище безпосередньо запозичене з психології сну і водночас — художній прийом, за допомогою якого масштабні ідейні узагальнення обростають зримою образною плоттю. Крила Морфея стають в такий спосіб крилами поетичного натхнення, сновидний образ — формою художнього пізнання дійсності.

З метою образної інтерпретації ряду історіософічних ідей звертається до зорових образів підсвідомості й О. Довженко у «Повісті полум'яних літ». Опис відчуття польоту і зорових видінь пораненого Орлика, що лежить на операційному столі під наркозом, дозволив письменнику створити монументальний образ солдата часів Вітчизняної війни: «Потім він плив морем, чи, вірніше, не плив, а летів понад морем, без літака, просто, як пташка, і море клуботіло під ним, як велетенська ваза з перлів, і звучала дивна музика, а над морем клуботіли такі ж казкові хмари. І все звучало захватом безмежжя, безкрайності».

Від цієї фантазмагоричної постаті окриленого солдата, що летить майже на космічній висоті, озираючи

красу земного простору, не так уже й далеко до образу крилатого воїна з вірша Н. Білоцерківець, який торкає рукою зірки. Людина, що владно переставляє світила в нічному небі, — це теж образ космічного масштабу, фантазмагорично-монументальна форма відтворення героїки.

В іншому вірші поетеси перед нами знову вимальовується якась окрилена — на цей раз жіноча — постать. І знову ми бачимо політ. Крізь зірки і ніч, понад усією Україною. До вікна коханої людини.

Тут сон — форма поетичної сповіді. Пейзаж, який бачить під собою лірична героїня поетеси, — умовний, символічний. Його утворюють підказані уявою і колажно змонтовані свідомістю образи всього того, що близьке й рідне серцю самої поетеси: сільські й індустріальні краєвиди, друзі, колеги. Інакше кажучи, перед нами духовний пейзаж душі поетеси, для змалювання якого, цілком можливо, використано і згадки про зорові враження сновидінь. В усякому разі, наближення поетичної фантазії до сновидних взірців тут очевидне:

..... І я летіла,
Долоні притуляючи до тіла,
І до землі обличчям голова.

Зеницями неблимними до болю
Які міста я бачу під собою!
Тремтять електростанції... Усі
Густі ліси, і болота глибокі,
Високі гори, й на чотири боки
Поля — у фіолетовій росі.

Тоді поети пролітали мимо.
Плащі за ними маяли незримо,
Були уста розімкнені напів.
Перебігали іскри у волоссі,
І з пальцями їх рук переплелося
Колосся чорних зоряних степів.

І знову місто... Я його впізнала
І на стіні табличку відшукала —
Це той будинок...

Самобутні вірші молодої поетеси — ще одне свідчення активної участі «сонної уяви» у процесах художнього осмислення загальних світоглядних абстракцій.

Сучасна умовно-фантастична поезія соціальна за своєю суттю. Інтимного, особистого і навіть химерного, сновидного в ній так само багато, як і суспільного й загальнолюдського.

3. ЧАС І ПРОСТІР СНОВИДІНЬ

Художнє мислення фантастичного типу легко відкидає вимоги формальної логіки, а іноді й деформує картину реальності до невпізнанності. Зрозуміло, що робиться це не заради «оригінальності», а насамперед тому, що вербальний і невербальний типи мислення не однаково відображають час і простір.

Правопівкульному образному сприйняттю не притаманне чітке диференціювання явищ за часовими ознаками. Воно не послідовне, а одночасне, симультанне. У ньому панує теперішній час¹. Відповідно до цього, все, що було й що, можливо, буде, переживається нами в сні, як якісно рівнозначні, «одночасні» і неодмінно «теперішні» події.

Тривимірний час свідомості підсвідомість трансформує в *одновимірний* час сну. Усе значиме й важливе для особистості сприймається нею в цьому стані зміненої свідомості як хронологічно однорідна даність.

¹ Подібну думку зустрічаємо і в книжці Н. Н. Брагіної й Т. А. Доброхотової «Функціональні асиметрії мозку» (М., 1988): «Права півкуля ...функціонує в теперішньому часі з опертям на минуле» (стор. 143).

«В сновидіннях, які відтворюють давнє минуле,— пише І. Вольперт,— ми переживаємо всі події як теперішнє... Ось чому і пам'ять в сновидіннях... повертається ніби на рівень, характерний для маленьких дітей, які живуть переважно теперішнім»¹.

Саме таким одноплщинним, позбавленим часової глибини, *симультанним сприйняттям*² наділяє Оксана Сенатович людей і тварин у своєму вірші «Кажани». Підсвідоме сприйняття часу, відоме поетесі з її снів, осмислено тут як художній прийом, що дозволяє гранично точно відтворити суб'єктивний, так би мовити, психологічний зміст категорії часу:

На горіщі в мамі
ходять восени
догори ногами
кажанові сні.

Сні уверх ногами
бачать кажани:
стали вже батьками
два моїх сини.

Зеленіє поле.
Бачать кажани,
як мене до школи
провели сини.

Йх дідусь, мій тато,
бачать кажани,
повернувся у свято
восени з війни.

Особистий досвід відтворено тут «сонною фантазією» ніби на картині живописця *в одній часовій площині* з уявленим майбутнім (бажаним, очіку-

¹ Вольперт І. Е. Сновидения в обычном сне и гипнозе.— М.— 1966.— С. 109.

² У спеціальній літературі ця тема, здається, ще не розроблялася. Висловлені тут положення спираються на практику мистецтва.

ваним). Реальні й уявні події стоять в одному ряду. І це не випадково, бо кожна з них — віха так званого психологічного часу, схожого на міфологічний. Часу, суб'єктивно не менш важливого для людини, ніж соціальний (історичний). В кожній людині свої критерії виміру суб'єктивного часу, проте, як слухно зазначає поетеса, найтипівіші з них — віхи вікові, родинні. Саме про них вона й пише, не згадуючи при цьому дороги для неї як поета, але менш типові, мистецькі ознаки часу,— «творчі етапи» і т. д.

Прийом одночасного (симультанного) сприйняття матеріалу, вичленованого з різних часових відтинків, часто використовувався в живопису минулих віків (так звані «клеїма» на полях ікон або «монтаж» кількох епізодів з життя зображуваної особи на одній композиції). Іноді користуються ним і сучасні художники. Але йдеться не про свідоме запозичення поезії з досвіду суміжного виду мистецтва, а про типологічну подібність. Схожість означає в даному разі лише те, що як художники, так і поети черпають свої прийоми, образи і ситуації з того ж самого джерела — з своїх сновидінь.

Простір сновидінь й інших форм прояву несвідомої психічної активності також має свої відмінності від того простору, який ми сприймаємо свідомо.

Йдеться не лише про згадану у попередній частині здатність підсвідомості стирати якісну відмінність між сприйняттями та образами уяви, внаслідок чого наші сні наповнюються вигаданими, неіснуючими в реальності предметами, істотами й особами, які живуть у сновидному просторі не окремо від явищ, зафіксованих свідомістю, а взаємодіють з ними як рівні з рівними. Навіть абстрактні поняття й невловні, розпливчасті почуття «опредмечуються», «матеріалізуються» у країні Морфея, стають образно-конкретними, що також суперечить нашим логічним

уявленням про реальний простір. Під час неспання розум ревно оберігає його від подібних «безглузких» вторгнень (за допомогою механізму просторової проєкції).

Але йдеться не лише про це.

Простір сновидного сприйняття має свої специфічні особливості. Явища, що відбуваються в ньому, підпорядковані не реальним фізичним законам, відомим науці, а логіці внутрішньої психічної необхідності. Простір у снах позбавлений статичності. Він стискається й розтягується, вибухає й розлітається, пульсує й закручується, рветься й переплітається. І при всьому цьому трансформація сновидного (як, до речі, й художнього) простору цілком і повністю залежить від динаміки нашої думки, розвитку нашого уявлення про предмет сприйняття.

Як у сні, так і в творчості, виникають також і такі ситуації, коли ми змушені «свавільно» трансформувати реальність¹, доповнюючи її в силу певних причин бажаними для нас моментами (елементами сновидної чи уявної «художньої дійсності»), створювати ілюзорних «двійників» об'єктивного світу, в яких з максимальною повнотою проявляється наше розуміння того, якою має бути або мала б бути сама дійсність.

Інакше кажучи, фантазмагорична трансформація реального простору в снах і художній творчості має не випадковий, а послідовно творчий характер.

Про це свідчить, зокрема, і вірш І. Драча «Наближення до Паруйра Севака».

Поет починає його з дещо непевного визначення природи психологічного переживання, що лягла

¹ Як пишуть Н. Брагіна і Т. Доброхотова, «мозок може користуватись особливою, не схожою на всі відомі в математиці, геометрії».

в його основу, хоча далі стає ясно, що йдеться про сновидіння або подібну до нього поетичну візію з участю гіпнагогічних галюцинацій:

Я часом підіймаюсь сходами
Крутосходами підіймаюсь на цю вірменську давницю
Я бачу звідти те як на подвір'ї в Єревані
Стоїть маленька-маленька машина
А біля неї чоловік в дуже чорному.

В уяві поета постають реальні деталі ситуації, що завершилася смертю Севака, але за законами дії механізмів сновидних асоціацій вони тут же трансформуються і включаються в фантастичний контекст. Саме таким шляхом на уявній дзвіниці опиняється Геворг Емін і Сільва Капутіян, які розповідали колись поетові про подробиці цієї трагічної події:

З отої дзвіниці я бачу
Як він нервується що нема кому їхати
Сам сяду за кермо сяду сам
Та він не вмів їздити
Каже мені Геворг Емін на дзвіниці
Знав тільки де наліво а де направо
І не знав що є задній хід
А Сільва Капутіян каже мені на дзвіниці
Як встигну збігти як стій зупиню
А Паруйр Севак каже діти в машину назад
А ми жінко з тобою попереду.

Але, як в реальності, так і в сні, зупинити поета виявилось марною справою. Севак таки сідає за кермо. Машина мчить гірською дорогою, і паралельно з її рухом летить у повітрі ота «вірменська дзвіниця», на якій стоять автор вірша та його вірменські друзі. З цієї летючої фантастичної вежі вони й спостерігають реально віддалену від них в часі й просторі сцену автокатастрофи. Поет відтворює навіть характерну для сновидінь уповільнену динаміку сприйняття вирішальних моментів (ефект уповільненої «зйомки»):

Ідемо

З дзвіниці дуже важко побачити хто на кого наїхав
Чи дуже великий-великий самоскид
На маленьку-маленьку машину
Чи дуже маленька-маленька машина
На дуже великий-великий самоскид
Видно тільки Паруйр з дружиною вбиті
Видно тільки діти ззаду живі.

Відповідно рухові асоціацій «сонної фантазії», після своєї смерті Паруйр перетворюється у ще одну вірменську дзвіницю, кожна з яких сприймається українським поетом як символ безсмертя братнього народу. Їх багато. Куди не подивись — скрізь вони, — дзвіниці-люди, живі голоси національної історії. Поет бачить перед собою цілком фантастичний архітектурний пейзаж, сприймає цю фантазмагорію як сон: водночас і у візуально-живописному й у символічному планах:

А Паруйр Севак став дзвіницею
Поруч дзвіниці Месропа Маштоца
Поруч дзвіниці Грегора Нарекаці
Поруч дзвіниці Комітаса
Поруч дзвіниці Єгіше Чаренца
Я часом підіймаюсь сходами
Крутосходами підіймаюсь
На цю вірменську дзвіницю
Скільки тисячоліть мені треба йти.

4. СНОВИДІННЯ І ПОЕТИЧНИЙ СТИЛЬ

У збірці Ю. Буряка «Брук» є вірш «Видіння під час повітряного рейсу», який має безпосереднє відношення до теми нашої розмови про вплив сновидінь та сновидних станів на стиль сучасного поетичного мислення.

Наявність у творі моментів неусвідомлюваного сприйняття реальності поет зазначає вже в перших рядках твору:

З-поміж снів є один —
щонайзриміший з-поміж видінь...
Я не знаю, чи справді було це,
чи, може, здалося так потім...

Подібно до Лесі Українки, Ю. Буряк відтворює у вірші все, що йому ввижалося й думалося у хвилини цього дивного забуття. Та ж сама знайома інтонація, за якою вгадується бажання висловитись й непевність у точності своїх слів:

В літакові, з-під хмар —
з-під небес темно-синіх склепінь,

З висоти світанкового птаха
я землю побачив
І людей...

...Їх було так багато, що путь
Видавалася мені бистриною.
...Неначе вирувала юрба,
що без русла текла навпростець,
А невидима сила людська керувала потоком.

Що означало це фантастичне видіння могутнього потоку людських мас, керованого невидимою силою, поет починає здогадуватись лише тоді, коли з цього вирування юрб виринула крупним планом постать батька, який уже пішов із життя, а за його плечима вималювалися обличчя далеких предків — козаків і селян.

Такий вигляд має історія, сприйнята крізь конкретність власного родоводу, уз кровного родства. Холодні, «вилущені» аналітичною думкою з «оболонки» життя історичні абстракції «сонна свідомість» знову «оброщує» конкретним образним матеріалом. Наше мислення «регресує», опускається дещо нижче рівня сучасних аналітичних узагальнень. Проте, втрачаючи одне, ми оволодіваємо іншим, а саме — художнім поглядом на історичний процес, згідно з яким історія — насамперед люди, їхні долі, інтереси, вчин-

ки. Це — потік облич, якому нема ані початку, ані кінця.

Читаючи вірш Ю. Буряка, ми ніби дивимося крізь прозоре скло соціологічних абстракцій і за кожною з них бачимо неповторність різних поколінь одного роду:

...Я спізнав не відразу тебе,
мій отець.
Ти ішов там найпершим,
ступавчи впевненим кроком...

Я хотів по очах здогадатися:
що відбулось? —
Ти дивився крізь мене
немовби мене не впізнавши...

Під ногами юрби, під ногами селян,
Козаків, які йшли в чорних бурках наопац,
Стугоніла жорстка наша древня земля,
Що належала їм, козакам і холопам.
Зрозумів я: це — рід мій ішов з прадавнин,
Мов потік, — навпростець крізь хуртечі і смерті.

Подібну ж роль звільнення поетичної думки від небезпечного для художньої структури тягара соціологічної природознавчої та філософської абстрактної лексики відіграє фантазмагорична образність і в творчості І. Драча. У 1980-х роках він приходив до стилю поетичної візії після тривалих шукань у галузі інтелектуальної поезії, розчарований в доктрині, згідно з якою суху мову абстракцій можна й потрібно примирити з безпосередністю й спонтанністю поетичного почуття.

Раніше були поети, яким нібито вдавалося це зробити. Наукова лірика Ломоносова й досі вражає своїм величезним інтелектуальним і емоційним потенціалом. Знання про світ наших далеких предків легко «вміщувалися» в поезію Гесіода й Вергілія. Проте диференціація предметів і методів наукового й художнього пізнання зайшла так далеко, що подальше

експериментування в галузі наукової поезії виявилось справою малоперспективною. Поезія думки почала шукати якихось нових форм свого художнього втілення. Мабуть, цим і пояснюється пошук інтересу до призабутого жанру поетичної візії, відкритого для української поезії І. Франком та Лесею Українкою. Їхнє мистецтво втілювати у фантастично-умовних образах і фантазмагоричних видіннях найрізноманітніший соціологічний, філософський і природознавчий матеріал, уникаючи в такий спосіб засилля абстрактних слів і заримованих силіогізмів, повертає до себе сьгодні увагу багатьох поетів.

Належно оцінив роль фантазмагорії в процесі оновлення сучасного художнього стилю мислення й І. Драч. В книзі «Шабля і хустина» сновидна образність посідає вже помітне місце.

У вірші «Політ з пергаментом» поет не приховує, що творчий імпульс до його написання породило марення на межі сну й неспання під час хвороби:

Снився сон мені цей надрану, коли холод в кімнаті
нишпорив,
І крапотіли краплі на кухні у цей незбагнений сон,
І горло душила ангіна, і нипала в серці жура...

Поет записує своє видіння, ще не знаючи, що воно означає. Тут багато непевних інтонацій і формулювань, характерних для усних переказів сновидінь, бо «переклад» їхнього невербального матеріалу справа досить складна й важка. І в даному разі він, мабуть, досить приблизний, в чомусь неточний, спрощений. Стрічаються й якісь неокочирні, ніби «зайві» подробиці. Одне слово, перед нами, здається, нефальсифікований, справжній поетичний запис реального сновидіння (виділення курсивом мої.— А. М.):

Заходжу я у якусь світлицю, чи в музей, чи в собор
заходжу,

Вітають мене знайомі, *неначе* екскурсоводи, сміються
дівчата з групи.

Просять мене прочитати *якийсь* соромницький вірш.
Яксь білозуба висміює мене очима гарячими,
А я їй противлюсь ніяково: «Отямся, це ж бо музей!»

Відсіюючи всіляку «зайвину» й маловиразні по-
дробіці, поет повільно «прокручує» перед своїм вну-
трішнім зором незвичайний візуальний матеріал
сновидіння, вдивляється в нього, вслуховується,
прагне вловити прихований в ньому смисл, тобто
вгадати, які бажання, настрої й прагнення відбили-
ся в його образах. І нарешті здогадується, ~~що у спо-~~
~~видному стародавньому соборі й сувоях пергаменту,~~
~~які висять під склепінням, «немов чудернацькі кор-~~
~~жі», відобразився його загострений інтерес до духов-~~
~~них цінностей народу, відбилосся прагнення пізнати~~
~~глибинні джерела української культури.~~

Таким чином, нічого особливо загадкового у цьому
нічному видінні немає. Сон, як художник, змалював
перед очима поета ~~образи його постійних мистець-~~
~~ких інтересів і об'єднав їх в алегоричну картину~~
величезного собора (!) і свитків, які зберігаються
в ньому:

Я бачу оцю історію, списану шар за шаром,
Справдешню історію людства *неначе* я вперше бачу,
Писану не людиною, а шалом самих подій...
— Я мушу хоч круг один дістати з цієї історії,
Інакше ж вона пропаде, ніхто не побачить її...

Сам процес оволодіння історичними цінностями
культури підсвідомість «зашифрувала» в ряді алогіч-
них символів, які поет осмислює й пояснює читачеві,
не зупиняючи розвитку фантастичного сюжету й не
перериваючи своєї оповіді:

Чіпляюсь я за пергамент і так підтягуюсь вгору,
Угору іду, як по ливні, і ножицями працюю —
Я вирізаю пергамент, доскіпаю слово до слова,
Вирізаю я шмат історії, бо ж він пропадом пропаде.

Дивляться з острахом люди, як я підіймаюсь вгору,
Десниця мене підтягує, а шуйця працює ножицями,
Пергаменту шар розпростую й на груди собі кладу...

І ще один фантазмагоричний вірш із збірки «Шаб-
ля і хустина» — «Людиноптахи, птахолюди — ми».
Тут теж ідеться про досягнення своїх духовних праг-
нень шляхом «дешифровки» й вербалізації образної
інформації сновидінь.

«Я наснився собі не птахом — цілим птаством собі
наснився,— вводить поет читача у фантастичну си-
туацію свого сну.— Снилось: ми, птахи, тяжко замк-
нуті. Снилось: нам, птахам, треба вилетіти. Снилось:
ми, птахи, це єдине «я».

Для уважного читача збірки «Шабля і хустина»
ясно, що як у цьому, так і в багатьох інших її вір-
шах окриленість означає одухотвореність, творчі
шукання й поривання. Окриленими зображено тут
Д. Гурамішвілі, О. Блока, О. Твардовського, компо-
зитора О. Білаша, диригента Я. Полянского і спі-
вака А. Солов'яненка. Крила в поезії Драча стали
емблемою творчої людини. В контексті такої асоціа-
ції снитися самому собі «цілим птаством» означає
тривожне відчуття своїх нереалізованих творчих
можливостей («ми, птахи, тяжко замкнуті»), пори-
вання до духовної розкнутості («нам, птахам, треба
вилетіти»).

В інших (не фантазмагоричних) віршах збірки
також прозвучав цей неприхований мотив невдово-
лення собою, дещо скептична оцінка своїх творчих
досягнень. Поетові здається, що ремесла в нього ста-
ло більше, ніж натхнення, з'явився вбивчий автома-
тизм володіння прийомом, але зникла така необхідна
для художньої творчості безпосередність почуття.

Мабуть, в житті кожного справжнього поета на-
ступає такий момент, коли його починає хвилювати
ідея «моцартіанства», високого імпровізаційного ми-

стецтва, далекого від ремісницької вправності й оглядки на норму й вимоги пануючих смаків («Точність і неточність», «Поети і метелики», «Жодне слово не хоче встати», «Облиш трахомудію в банку чи в тресті»).

Отже, якщо описане тут сновидіння справді мало місце в житті, то з погляду психології його можна назвати послідовним, оскільки в ньому візуалізувалися звичайні свідомі настрої й прагнення поета. Як і в згаданих віршах, його непокоїть *відчуття скутості творчої уяви, «залогізованості» сучасного поетичного мислення, панування раціоналістичних понять у нашій художній свідомості*, велика кількість професійно вправних і навіть досконалих творів, у яких, проте, не залишається місця для жодного вільного поруху душі. Та й не лише в літературі, в житті багатьох з нас теж все якось неприродно ясно й «чітко». Все логічно обгрунтоване, тверезо виважене, вираховане. Поет залишає за собою право належати до числа тих, кому тривожно серед поміркованих і «всезнаючих», бо поезія — завжди заперечення збайдужілої до всього на світі очевидності, а нерідко й протест — проти панування косної й блатополучної правильності:

Світ належить точному знанню.
Ніч належить ночі. День належить дню.
Світ тече і весь в своїй проточності.
Доле, дай мені належати неточності.

Я неточний, як неточна річка,
Як неточний сад в густих порічках,
Як неточний світ в своїй відточеності.
Доле, дай мені належати неточності.

Ці холоднуваті, логічно сформульовані думки поета про панування в сучасному світосприйнятті безбарвної, мертвої розсудливості (цитувався вірш «Точність

і неточність») сновидіння представило в гнітюче фантастичній картині кружляння «тяжко замкненого» птаства під іржавим залізним склепінням. Чимало наших сучасників, твердить І. Драч, розвиваючи візуальну символіку вірша «Людиноптахи, птахолоди — ми, розучилися мислити творчо, самостійно, довіряти своїм душевним пориванням, вірити в перетворюючу силу лантазії. Вони свідомо обтинають крила мріям і тому не здатні піднятися над своїм досить примітивним догматизмом і тоскно-раціональним практицизмом. Так з'являються у вірші-сновидінні образи конформістів, які свідомо вбивають у собі творчий дух і цинічно глузують з духовності інших. Ці «всезнаючі», добре освічені люди прагнуть в зародку отруїти будь-яку думку, що загрожує їхньому косно-нерухомому поглядові на життя. Сучасне «культурне» міщанство стало справжнім тюремником вільного почуття й творчої думки:

А сторожа пильно чатувала,
Бо людьми була ота сторожа
І все знала про в'язницю птахів:
«З оцієї вилетять в'язниці,
Так у другу попадуть, ще гіршу,
З другої як вилетять, припустимо,
Дак у третій крила геть зів'януть.
З камери дістатись можна в камеру.
А в'язницю на в'язницю гіршу
Може птах змінити боротьбою».

Поет (як, до речі, й кожна інша творча людина), твердить І. Драч у своїй книзі «Духовний меч», покликає оновити погляд на світ своїх сучасників, боротися з мертвотними стереотипами, будити в душах людей бажання мислити й діяти. Відповідно й у його сні «людиноптахам» і «птахолюдям» нестерпно важко жити серед «всезнаючих», вгодованих і самовпевнених тюремників духу, літати у просторі, чітко обмеженому ґратами догматичних думок:

Так нас, птахів, люди научали,
І орла, і ластівку, й горобчика
Й поживу нам для шлунка кидали,
Ми літали, замкнуті, на прив'язі,
Під склепінням замкнуті іржавим.
Був я птахом, був яптаством цілим
І надумав птаством утекти.

Звичайно, можна втекти від ситої бездумності на «білі острови» елітарної поезії. Проте така ілюзорна втеча лише загострює відчуття ізольованості й неспроможності щось змінити в житті на краще. Поки «птахолюди» розтрачують свої сили на марні ілюзії, тут, «на землі», самовпевнене «культурне» міщанство торжествує свої перемоги над «химерами» наївних диваків¹:

А сторожа вже і не чагує —
В карти смалить та горілку дудлить,
Все довіривши машинам мудрим,
Навіть кільцювання всього птаства...
Ми, птахи, втомились, надломились,
Але все летіли над сторожею,
Що у птахів звалася людьми...

Як ми вже говорили, ситуація, в яку потрапляє поет у своєму сновидінні, по суті, мало чим відрізняється від тієї, що хвилює його в реальному житті. І там і тут, хоч і по-різному, в різних формах, його непокоїть думка про призначення поета. Чи може його слово впливати на моральний клімат суспільства, сприяти його духовному оновленню, допомагати людям відрізняти справжні цінності від фальшивих, тупу ненажерливість конформістів від духовного голоду культурної людини?

Шукаючи виходу з важкої ситуації, змальованої «сонною фантазією», поет пропонує «птахолюдям» несподіване й на перший погляд абсурдне

¹ Вірш писався до початку перебудови. Тоді ж, до речі, писався і цей текст.

рішення: взяти своїх тюремників на крила й спробувати «викрасти» їх з їхньої ж власної тюрми, силою відірвати їх «від землі», вирвати з стану апатії, інертності, недовір'я до всього нового, творчого:

І людей на крила ми взяли.
Горобець ніс товстуна-підлотника,
А орел запхав під хвіст наклепника,
Щоб гордливі крила не бруднити,
Але всі виносили людей,
Щоб були людьми на мить крилатими,
Їх з в'язниці вирвавши з корінням...

Зовнішньої правдоподібності в цій фантастичній картині мало. Орел важко «компоується» з наклепником. Якось «сюрреалістично» виглядає й товстун-підлотник верхи на горобці. Але «сонна фантазія» не завжди рахується з вимогами здорового глузду¹. Їй ближча ситуація карнавалу, мистецтво говорить про серйозні речі жартома. Цілком карнавально звучить і твердження, що викрадення з тюрми самих тюремників — це єдиний засіб звільнення в'язнів. Ідея, здавалось би, абсурдна, але за нею стоять цілком серйозні роздуми поета про виховну функцію мистецтва, його діяльну доброту, активно-наступальний вплив на свідомість людей. Та й кого ж, справді, «виховувати» «птахолюдям», на кого «тиснути», як не на тих самих підлотників і наклепників?! Як заклик до експериментування, пошуку, прочитує свій сон і автор:

Летимо в жагучому польоті,
Б'ємо в небі вільно, соколино...
І чому наснився собі я птахом?
Цілим птаством чом собі наснився?!
Хай щастить нам, добрі мої люди,
Крила мати й не забути всіх...

¹ Текст цей писався до перебудови. Ніяких алегорій чи натяків на теперішні події та обставини тут немає.

Як нам здається, фантасмагорична образність розкриває перед сучасною поезією, особливо ж перед поезією публіцистичних, соціальних пристрастей нові творчі можливості, які важко не оцінити належним чином.

Може, це твердження звучить дещо парадоксально. Але уявимо собі на мить, що являла б собою лексика й образна структура вірша «Людиноптахи, птахолюди — ми», якщо б поет відтворив свою думку в традиційній формі. Це був би зовсім інший твір, але навряд чи кращий за вже написаний. І, напевно, він мало чим відрізнявся б від більш-менш вдало белетризованої науково-публіцистичної статті або від вже цитованої поезії «Точність і неточність», де автор ніби випробовує інтелектуальні здібності свого читача, силе один за одним хитромудрі силогізми, гострі, як леза, афоризми й приголомшливі парадокси. Блискучий за формою вірш-головоломка. Є над чим посушити собі мозок і... відпочити душею, бо для неї тут просто нема роботи:

Світ належить точній базграніні.
Цифрі. Фарбі. Силі в шумовині.
Як же мало в точності відточеності!
Вмій, митцю, належати неточності.

Демонстрація гостроти розуму перестає бути рідкісним явищем у поезії, а от про спонтанний прояв емоцій, про барвисту образну мову нам часто залишається лише мріяти.

Культура раціонально-логічного мислення дала прогресові чимало. Вона сприяла «інтелектуалізації» поезії, зближенню літератури з сучасним життям та його проблемами. Але саме логіко-вербальне мислення не може породити справді поетичного стилю мислення.

Про це свідчить зокрема і той факт, що сучасні поети, як ми вже бачили, у більшості випадків звер-

таються до поетики сновидінь і фантастичних візій саме тоді, коли перед ними постають складні проблеми світоглядного характеру. Вони допомагають їм мислити. Перетворювати життєву правду на правду художнього слова.

Фантастичний стиль сучасної поезії ще не привернув до себе уважного погляду критики. Багатьом читачам він і досі здається штучним, дивним, навіть чужим соціально-аналітичним традиціям реалістичної літератури. Але це не так. Традиції є.

«Сонна фантазія», як показав І. Франко, брала участь у створенні цілої низки віршів і поем «Кобзаря». Важко уявити політичну сатиру, інтимну лірику, пейзаж і медитацію Шевченка без образів і сюжетів, навіяних сновидіннями.

Для розвитку української поетичної умовності чимало зробили І. Франко та Леся Українка. Їхнє розуміння образної продуктивності несвідомої психічної активності не втратило свого значення.

Можна сподіватися, що і в наш час поетична фантастика, фантасмагорична образність також матимуть певне значення для оновлення художнього стилю поезії.

«Всі справжні художники — кроманьонці».
 (Андрій Вітов. Людина в пейзажі)

ВІД АВТОРА

В чому загадка художності?

Відповідаючи на таке запитання, ми неодмінно починаємо з «передумов». Це, кажемо ми, глибоке знання життя, ідейна переконаність, пристрасність у обстоюванні своїх поглядів, духовне горіння, висота усвідомлюваних моральних установок, розвинуте почуття людяності й особливі естетичні відчуття. «Передумов», «гарантів» художності багато. Всі вони важливі й необхідні. Проте припустимо на хвилинку, що всі вони в поета є. Певне, він тоді справді гарантований від писання сірятини і всілякої графоманії? Зовсім ні.

Гарантії й передумови, говорять інші, це одне, а талант — інше. Але що таке талант?! Хіба це не така ж загадка, як і художність, яку він нібито має пояснити своєю наявністю?

А чи не простіше було б підійти

до проблеми художності з іншого боку, взявши за основу всім відому думку І. П. Павлова про два основні «спеціально людські типи художників і мислителів», у яких відображаються певні особливості функціонування мозкових макроструктур. Сучасні психологи вважають, що відмінності у сприйнятті й мисленні людей різних типів виникають в результаті функціональної асиметрії великих півкуль головного мозку. В художника, наприклад, активніше працює права (безсловесна, німа, просторово-образна) півкуля, у, припустимо, вченого-фізика — ліва (аналітична). Таким чином, перед нами не що інше, як ідея анатомічно-функціонального обгрунтування специфіки художнього типу мислення, як переважно «правопівкульного». Спробуємо розвинути і конкретизувати цю цікаву ідею.

Ясно, що в процесах художньої творчості найпомітніше місце належить неокортексу. Чи означає це, що інші структури мозку, які розташовуються під корою або в нижніх її шарах, утворюючи, так би мовити, вертикальну «підкіркову» його будову, зовсім позбавлені «художніх здібностей»? Не знаю, чи передалося у тексті те почуття здивування й захоплення, яке довелося мені пережити, з'ясовуючи факти, що свідчать про цілком очевидну участь у поетичній творчості найдревніших анатомічних утворень мозку, занурених у «найтемніші» його глибини, або про величезний внесок у культуру образного мислення так званого емоціонального мозку (палеокортексу). Його можна назвати також художнім мозком людини. І, нарешті, вражає злагодженість у взаємодії «вертикальних структур» з новою корою, їх здатність працювати й творити в ансамблі, продуктивність якого в даному випадку в основному залежить від активності емоціогенних центрів, більшість з яких знаходиться в підкірці.

На мій погляд, специфіка художнього типу мислення — результат функціональної активності численних анатомічних утворень як самої кори, так і нижніх її шарів та так званої підкірки. Найголовнішу передумову виникнення художнього типу мислення, зокрема поетичного стилю, слід шукати саме тут — у праці анатомічних утворень та функціональних систем мозку.

Я не думаю, що висловлена тут ідея анатомічно-функціонального обґрунтування специфіки художнього мислення набуде загальної підтримки. Я ніби бачу перед собою читача, який, посміхаючись, говорить: «А чи не занадто просто виходить?!» А якщо, читачу, це та простота, від якої до самої істини рукою подати?!

1. ВЛАСТИВОСТІ ПАМ'ЯТІ ПОЕТА

Як і що писати, знають сьогодні тисячі людей, причетних до культурного життя, але справжні художні цінності, як і раніше, створюються одиницями. Епоха «інформаційної революції» сприяла поширенню ілюзій щодо доступності «секретів творчості».

Інтелектуальний рівень поезії помітно зріс, але при цьому почасти втрачено відчуття відмінності відкритого шляхом вивчення вже готового і здобутого внаслідок творчого пошуку. Виник навіть особливий тип автора-імітатора, що вміло виллює з бурхливого інформаційного потоку «свіжі» художні ідеї й спиритно пристосовує їх до видавничої кон'юнктури.

Протест проти імітаторства, еkleктики, колажності став причиною відродження в літературі 70-х років інтересу до художньої справжності, неповторності й унікальності поетичного мислення. Помітно посилюється також інтерес до психології творчих процесів.

«Мене, критика, який займається переважно конкретними питаннями розвитку радянської літератури,— писав Є. Адельгейм у своїй останній незавершених праці,— в останні роки дедалі більше валять деякі загальні проблеми поетичного сприйняття. Сам матеріал багаторічних спостережень над творчістю радянських поетів, а подеколи і безпосереднє знайомство з їхньою творчою лабораторією, вринули підвели мене до теми, що її можна сформулювати так: «Поетичне сприйняття і поетична пам'ять», а назвати свою книгу я б хотів інакше: «Лики Мнемозіни», тобто богині пам'яті, матері дев'яти муз»¹.

Проте використання психологічних знань в аналізі поетичного тексту — справа досить складна. З погляду сучасної психології не так уже й просто визначити, яку саме з функцій мозку можна вважати «матір'ю дев'яти муз». Тут можуть бути різні думки. Ясно лише, що для однієї з них, покровительки астрономії Уранії, нею може бути свідомість. Специфічна пам'ять науковця збагачується шляхом свідомо організованого запам'ятовування.

Нагромадження специфічних знань в діячів мистецтва й літератури — процес значно складніший. І насамперед тому, що він починається в ранньому дитинстві, ще задовго до того, як з'являється свідомість. Для мистецької пам'яті багато важать неусвідомлювані, раціонально не організовані форми сприйняття й запам'ятовування. Інтелектуальні інтереси авторів, безперечно, збагачують їхні твори, але вирішальне значення для художньої творчості все ж таки має матеріал, що закарбовується в мозку мимовільно, під час особливих, емоціонально насичених станів.

¹ Адельгейм Є. Кризь роки.— К., 1987.— С. 340.

Отже, є певні підстави вважати «магір'ю» мистецтв емоцію.

І все ж таки стародавні греки мали сенс. Художнє мислення виникає і набуває конкретних форм лише на рівні мнемічних процесів мозкової діяльності. Як свідчать сучасні дослідження, «в пам'яті зберігаються не окремі об'єкти, а їх «прототипічні представники»¹ — образи найтиповіших об'єктів, що виконують роль прообразів інших схожих на них предметів. «Серед безлічі прикладів,— пише Ф. Клікс,— тут можна назвати такі природні категорії, як «меблі», «дерева» й т. ін. Так само у всіх нас є уявлення про типового першокласника, типового вченого і т. д., при цьому конкретні приклади більшою чи меншою мірою відповідають цим узагальненим прототипам»². Мнемічні процеси, таким чином, безпосередньо пов'язані з когнітивними, а саме *запам'ятовування до певної міри тотожне з утворенням наочних понять*.

Те, що ми називаємо просторово-образною пам'яттю, у цілому ряді випадків з таким же успіхом можна назвати й *первісним образним мисленням*. Спеціалізовані сховища образного матеріалу мозку за своїм вмістом чимось подібні до змісту поетичних книжок. Увесь сприйнятий людиною життєвий матеріал представлений тут, як і в віршах, не рядами дзеркально-точних відображень, а системою узагальнено-наочних образів. Різниця ж полягає в тому, що свідомість поета кожного разу по-новому перебудовує архітектуру образної пам'яті.

Матеріал, що відображає результати первісного образного мислення і становить основу людської пам'яті, важко не назвати художнім.

¹ Хофман И. Активная память.— М., 1986.— С. 72—73.

² Кликс Ф. Пробуждающееся мышление. У истоков человеческого интеллекта.— М., 1983.— С. 271.

Ми маємо на увазі насамперед його «картинність».

Зафіксована мозком інформація постає перед внутрішнім зором художника рядом опукло-зримих і певною мірою цілісних картин, які можуть довільно трансформуватися його уявою. Їх яскравість залежить від сили пов'язаних з ними переживань. Що сильніші емоції викликають ці картини в душі художника, то барвистішими здаються йому ці мінливі «тіні» його пам'яті.

Але не будемо ототожнювати «картинність» і художність. «Наочність,— зазначив М. Храпченко,— становить характерної ознаки ...безлічі творів літератури. Вона зовсім не є критерієм художності, наприклад, в ліриці. До неї зовсім не прагнули романтики, символісти. Скоріше навпаки, вони постійно прагнули уникнути чіткості, зримої ясності художнього образу, досягаючи його вражаючої виразності іншими шляхами»¹.

І справді, в поетичній практиці нерідко трапляються твори, позбавлені виразно промальованих образів. Їхні автори не зображують, а виражають світ людських переживань і думок. «Дуже трудно,— писав М. Храпченко,— говорити про наочність художнього образу стосовно гротеску, сатиричної літератури в цілому і т. д.»² В цілому думка слушна. Проте, як здається, значно частіше «незримі» образи можна зустріти в так званій інтелектуальній поезії. У творах подібного типу іноді зовсім немає «зорового ряду». Навіть натяк на зображення тут, так би мовити, в принципі неможливий.

Утворювана «порожнеча» активно заповнюється матеріалом іншої — логічно-вербальної — пам'яті, утвореним в результаті інтелектуальної активності

¹ Храпченко М. Б. Познание литературы и искусства.— М., 1987.— С. 128.

² Там же.

мозку. Такі вірші демонструють силу розуму поета, ґрунтовність його теоретичних пізнань.

Відома поезія Л. Первомайського «Вірш починається не з звучання» — типовий прояв бажання поезії позмагатись з наукою (в даному разі — з літературознавством) у точності суджень:

Вірш починається не з звучання,
Хоч і не може він не звучати.
Вірш починається з твого мовчання,
Коли ти не можеш більше мовчати.

Вірш починається не з великої літери,
А з великого болю, якого не зміриш.
І тільки тоді йому можна вірити,
І тільки тоді йому віриш.

Подібні обезбарвлені, «чорно-білі» вірші-судження зберігають свою художність лише завдяки силі закладених в них емоцій і вмінню поетів виразити їх у незримому звуковому малюнку.

Вже з цього видно, що *емоціональна забарвленість* є другою після «зримості» ознакою специфічного матеріалу поетичної пам'яті.

Інші його властивості значно складніші і розкриваються перед читачем поетичного твору лише в результаті введення в процес осмислення тексту *категорій свідомого й неусвідомлюваного*.

Згідно з цим поглядом, «художній» матеріал поетичної пам'яті поділяється на доступний свідомості поета вже на першому етапі творчого процесу і той, який стає їй доступний у вже написаному тексті. Йдеться про здатність поетичного слова викликати в нашій уяві образи, що прямо не згадуються у вірші, і пробуджувати почуття, виникнення яких може бути несподіванкою й для самого автора.

Пояснюється це неспроможністю звичайних словесних означень відтворити цілий ряд суттєвих моментів поетичної пам'яті. Утворені поза участю

свідомості в результаті функціональної активності *первісного емоційно-образного мислення*, вони прагнуть вербалізуватися, знайти своє місце в духовному житті. Але це їм не завжди вдається. Щоб виразити те, що знаходиться у потаємних сховищах образної пам'яті, поети змушені вживати слова не в їх прямому значенні, створювати свої умовно-метафоричні системи означень, зміст яких усвідомлюється далеко не кожним їхнім читачем. Поезія зовсім не ідеальне знаряддя суспільної комунікації. Справжні поети неодмінно входять у конфлікт з уже існуючими нормами слововживання і змушені надбудовувати над існуючою системою означень свою умовну поетичну мову, здатну репрезентувати результати їх специфічного мислення. Що глибше, оригінальніше, самотніше мислить поет, то більший опір відчуває він з боку «звичайних» слів:

Жодне слово не хоче встати.
Жодне слово іти не хоче.
Жодне слово не хоче ословитись.
Бунт слів. Неслава слів. Страйкують слова.
Найнікчемніше слово
Конозиться, як слово пророче,
Гонором дивиться, таке потороччя.
І лише з кров'ю —
При таких малокров'ю —
І лише з кров'ю вулкан прорива...

(І. Драч. «Жодне слово не хоче встати»)

Навіть такий майстер інтелектуального вірша, як Л. Первомайський, змушений був констатувати, що сама суть поетичної думки у більшості випадків ховається десь «поміж рядків», залишаючись невимовною:

Душа поезії — не рима,
Не брязкальце для диваків.
Її субстанція незрима
Палахкотить поміж рядків,

І не в прямих словах сховалась
Душі тіві віща суть,—
Не кожний задрісний зухвалець
Спроможеться її збагнути.

Поезія, крім всього іншого, це й спроба вимовити невимовне, змірити розумом усі багатства людського пізнання, усі глибини її пам'яті.

Підсвідомі сприйняття, уявлення й образи становлять значну частину з усього того, що осмислюється у вірші і стає, таким чином, продуктом суто поетичного пізнання. З цього погляду поетична творчість постає перед нами як процес раціоналізації тих понять, що утворилися й закарбувалися в нашій пам'яті до того, як сформувалась наша свідомість, або ж з'явилися в нас внаслідок неусвідомлюваної дії механізмів емоційно-образного мислення, які протягом всього нашого життя збагачують наше знання світу не менш активно, ніж інтелект.

Таке відчуття *несумірності свідомості й поетичної пам'яті* відобразилося у вірші Ліни Костенко «Фото у далекий вирій», де йдеться про фотографії, надписані в далеке довоєнне літо юнаком, що загинув потім на фронті:

Та все писав: «На спомин». Не «На згадку».
Бо згадка що? Зітхнеш — і одлетить.
А спомин — це таке щось неповторне,
таке щось невимовне і сумне,
що коли він крилом своїм огорне,
то це уже ніколи не мине.
Це цілий світ, якийсь інакший вимір,
який ніколи нас не полиша.
А може, спомин — це далекий вирій,
де вже посмертно гріється душа?..

2. ДОЛОГІЧНЕ МИСЛЕННЯ І МИСЛЕННЯ ХУДОЖНЄ

Якщо ми обмежимо поетичне мислення лише рамками розуму, то неминуче дійдемо до висновку, що мистецтво поета не повинно виходити за межі понять, суджень і умовиводів, а повноправними поетичними видами можна назвати лише інтелектуальну і декларативну поезію. Непомітно для нас самих поезія перетвориться на необов'язковий додаток до інших, вагоміших проявів логічно-вербального мислення, втративши і свою неповторність, хвилюючу багатозначність образного відображення реальності, що нерідко й трапляється в тих поетів, які схильні раціоналізувати усі ланки творчого процесу, підмінити «мудрість серця» «мудрістю розуму».

На щастя, зв'язки поезії з первісним, емоційно-образним типом мислення значно древніші й міцніші за її контакти з сучасною аналітичною культурою обробки інформації. Як це не дивно, а позбавлені елементів умоглядності й логічної доказовості «суто живописні» або «натюрмортні» вірші нерідко здаються нам «поетичнішими» й «художнішими», ніж ті, у яких поети викладають свої загальні думки. ~~Сучасна інтелектуальна поезія далеко не завжди витримує «конкуренцію» з боку шедрої на почуття класики й нерідко викликає сумніви щодо своєї художньої повноцінності. І в той же час матеріал неусвідомлюваних запасів пам'яті ми охоче ототожнюємо з суто художнім матеріалом, хоча й розуміємо, що це до певної міри неоднорідні явища.~~

У вірші «Стоїть у ружах золота колиска» Ліна Костенко прагне реконструювати душевний світ немовляти. Все, що постає перед нею в результаті розвитку думки в такому напрямку, сприймається як світ якоїсь первісної *передпоезії*, що існує поза

межами свідомості людини (її вербально-логічного мислення), оскільки виникає ще до того, як людина оволодіває вмінням логічно формулювати й висловлювати своє знання світу у слові. Ось як, на думку поетеси, виглядає поезія дословесного (дологічного) мислення:

Стоїть у ружах золота колиска.
Блакитнії вії хата підніма.
Світ незбагненний здалеку і зблизка.
Початок є. А слів іще нема.
Ще дивен дим, і хата ще казкова,
і ще ніяк нічого ще не звучить.
І хмари, не прив'язані до слова,
от просто так — плывуть собі й плывуть.
Ще кожен пальчик сам собі Бетховен.
Ще все па світі гарне і моє.
І світить сонце оком загадковим.
Ще слів нема. Поезія вже є.

У творі Ліни Костенко розкривається дуже важлива для розуміння природи поетичного пізнання думка, згідно з якою ще до появи вміння користуватися логічно-словесними означеннями в пам'яті людини утворюється цілісна система понять, що віддзеркалює результати діяльності первісного інтуїтивно-почуттєвого мислення. Ще «хмари не прив'язані до слова», але вже існує емоційно-зорове, наочне поняття хмари, як явища реальності. «Ще ніяк нічого ще не звучить», але все суще вже відобразилось у не означених словами образах, стало надбанням індивідуальної пам'яті. За одне життя людина двічі оволодіває знанням світу. Спочатку підсвідомо — поза словом, у дологічній образній формі. Вдруге — глибше і ширше — за допомогою вироблених у процесі соціальної практики чітких вербально-логічних означень.

Це положення було сформульоване мною в результаті аналізу вірша Ліни Костенко, як безпосереднє узагальнення її конкретних спостережень. Відверто

кажучи, воно здавалося мені дещо ризикованим, про що говорили мені й перші читачі цього етюдю. Проте несподівано я знайшов підтвердження цієї незвичної тези у праці американських психологів П. Массена, Дж. Конджера, Дж. Кагана і А. Х'юстона «Розвиток особистості дитини», які, посилаючись на дослідження Ж. Піаже, пишуть з цього приводу так: «Засвоєння мови починається лише після того, як діти набувають ряд важливих когнітивних навичок... Більш того, перш ніж діти вимовляють перші слова, вони вже інтерпретують довколишній світ, утворюють мислені уявлення, розподіляють на категорії речі й явища. Вони визначають закономірності в навколишньому середовищі і будують систему значень, перш ніж оволодівають мовою. Перші висловлювання дітлахів звичайно стосуються того, що вони вже розуміють»¹. Але для об'єктивності зазначимо, що й американські дослідники підходять до цієї концепції з певними застереженнями, попереджаючи нас, що «взаємозв'язок когнітивних процесів і мовного розвитку є предметом суперечок багатьох психологів»².

Приймаючи це зауваження, все ж таки зазначимо, що ідеї когнітивної психології поступово проникають і до галузі філософської думки. До недавнього часу тут панувало ототожнювання мови й мислення. «Без мови,— твердив, наприклад, автор «Логічного словника» 1971 року,— неможливе саме мислення, неможлива його поява. Поза мовою неможлива узагальнююча діяльність мислення. Будь-яка спроба відірвати мислення від звукового мовлення веде до ідеалізму»³. У нових дослідженнях такої категорич-

¹ Массен П., Конджер Дж., Каган Дж., Хьюстон А. Развитие личности ребенка.— М., 1987.— С. 88—89.

² Там же.— С. 89.

³ Кондаков Н. И. Логический словарь.— М., 1971.— С. 614.

ності вже не знаходимо. У ряді випадків мова вже не розглядається лише як «знаряддя мислення» і насамперед мислення логічного, зазначається присутність у мові специфічних засобів фіксації «немислимого» або «неосмисленого», схоплювання доповнятичного змісту»¹. «...Очевидно,— пише Н. Автомонова,— уявлення про строгий паралелізм між розвитком мислення й розвитком мови і тим самим — про можливість зведення мови до форми існування і вираження мислення було б неправомірним»².

Але повернімося до ідей когнітивної психології.

Еволюція мислення в онтогенезі певною мірою повторює його розвиток у філогенезі. «Виникнення мислення,— пише Ф. Клікс,— передувє розвитку мовлення. Понятійна класифікація виникає насамперед з сенсомоторного орудування з предметами і меншою мірою з спілкування з іншими живими істотами»³.

Вже примати оволодівають досить об'ємною за своїм змістом «первісною понятійною класифікацією», у якій відбиваються суттєві для них (релевантні) властивості речей і явищ. Паралельно і автономно від системи понять формується в них система комунікативних (зокрема й жестових і звукових) сигналів. Остання відтворює не зміст понять окремої тварини, а лише її прагнення вплинути на поведінку партнера. «Загалом і в цілому ми зіштовхуємось з парадоксом. В процесі навчання в шимпанзе формуються засоби комунікації, шимпанзе обмінюються сигналами про небезпеку, їжу, здобич, до того ж ці сигнали диференціюються в залежності від виду і якості об'єкта й ситуації, з іншого боку — в ході

¹ Автомонова Н. С. Рассудок. Разум. Рациональность.— С. 208.

² Там же.

³ Кликс Ф. Пробуждающееся сознание.— С. 104—105.

маніпулювання, сенсомоторного орудування з предметами оточуючого світу вони утворюють поняття, класифікуючи безліч об'єктів за релевантними відносно мотивів і засобів поведінки властивостями. Комунікація залишається прив'язаною до сьогочасного стану, становища, локальної події. Мисленні константи, до побудови яких вони, безперечно, здатні, не знаходять відображення у їх комунікаційних сигналах. Кожен знає, але жоден не може сказати «Це палка для термітів» або просто «Зірви гілку!»¹

Відкриття можливості пов'язувати сигнали з змістом понятійної пам'яті належить людині. Мова виникає тоді, коли звукові комунікативні сигнали починають використовуватися для означення готових понять.

Але й людина не відразу прийшла до цього відкриття. Протягом тисячоліть вона жила й *мислила без мови*, виробляла і фіксувала в своїй пам'яті поняття про речі і явища *поза словом*, у вигляді наочно-образних і наочно-рухових утворень пам'яті. *Протягом тисячоліть людське мислення репрезентувало не слово, а образ*. Протягом тисячоліть цілісне сприйняття світу відображувалось у цілісній системі образів (архаїчний аналог мистецтва як системи образів).

Спроба групи радянських лінгвістів реконструювати первісну прамову часів пізнього палеоліту засвідчила, що вона могла виникнути лише через 20 тис. років по тому, як на землі зникли останні неандертальці². Але й пізніше, в часи існування архаїчного суспільства, мова розвивалася разом з образним мисленням. Лише в Древній Греції наука і філософія

¹ Кликс Ф. Пробуждающееся сознание.— С. 104.

² Див.: Панов Е. Н. Знаки, символы, языки.— М., 1983.— С. 59—60.

починають відділятися від мистецтва. З'являється розмежування раціонального і художньо-образного мислення. Людське знання поділяється на усвідомлене, закріплене в логічно-вербальних формах, і неусвідомлюване, куди й потрапляє значна частина матеріалу, набутого в результаті образного пізнання світу, про яке ми й досі знаємо не так вже й багато.

Поезія — прямий спадкоємець традицій первісного понятійно-образного мислення архаїчного суспільства. І як це не парадоксально, *поезія древніша за слово*. Перед тим як стати поезією в сучасному розумінні (тобто одним з різновидів художньої творчості), вона була мистецтвом виготовлення тонких крем'яних стріл, проявлялася у ритмах складних рухів мисливця й удосконалювала їх в ритуальному танку, була німим скульптором і німим художником, пізнавала, олюднювала й перетворювала світ на основі своїх уявлень про красиве й корисне. Невіддільна від щоденного життя архаїчного суспільства, як прагнення до гармонії в стосунках людини й світу, передпоезія була водночас і первісним людським знанням, творчістю, першим проявом духовної активності архантропа:

Ще не було ні анта, ні венеда.
Але під вечір, на розлив рік,
старий валун був схожий на ведмеда —
і зупинився дикий чоловік.

Йому ще жодна муза не сприяла.
Ще й не світало в сутінках сердець.
Ще розум спав, — прокинулась уява.
І це був перший — первісний! — митець.

Не знаю, де та фарба була брана,
з яких молюсків пурпур той розцвів.
Стоїть ведмідь, на грудях в нього рана.
Тому ведмедю тисячі віків.

Глухих лісів німі аборигени,
людського духу навіть не ази,
вже як не є — спасибі вам за гени.
Хай грають далі в довгої лози.

(Ліна Костенко. «Рана ведмеда»)

3. ХУДОЖНІ ЗДІВНОСТІ РЕПТИЛІАНСЬКОГО МОЗКУ

Мозок — цілісна система нервових утворень. У кожному окремому психічному процесі відображається діяльність багатьох його структур, хоча кожного разу від них вимагається неоднакова активність. В одних випадках напружено працюють одні, в інших — інші.

Це положення має безпосереднє відношення і до процесів художнього пізнання. Образне мислення — результат як емоційної та інтелектуальної активності мозку, так і активності ряду його древніх структур, які часто називають «підкірковими».

Ці «долюдські» утворення людського мозку, які ми отримали від наших безпосередніх попередників на шляху біологічної еволюції, також втягуються у створення художньої картини світу і накладають на неї свій неповторний відбиток.

У нашій вітчизняній нейроанатомії найдревніша нижня частина кори називається *стріопалідарною системою*. До неї входять підкіркові вузли (скупчення сірої речовини в глибині півкуль). Серед них філогенетично найстарішою системою є *pallidum* (бліда куля), а відносно молодшою — *striatum*, яка поділяється на хвістате тіло (*nucleus caudatus*) і шкаралупу (*putamen*). «У питанні зв'язків стріопалідарної системи з мозковою корою, — зазначає М. Цукер, — ще багато неясного»¹.

¹ Цукер М. Основы невропатологии детского возраста. — М., 1961. — С. 122.

Бажану ясність у стосунки неокортексу з архаїчними підкірковими структурами вносить *теорія триединого мозку*, розроблена керівником лабораторії еволюції мозку і поведінки Національного інституту розумового здоров'я США Полем Мак-Ліном.

Він розрізняє три періоди поступового ускладнення кори в процесі її розвитку. Найдревнішу частину кори (стріопалідарну систему) П. Мак-Лін називає *рептильним комплексом*, рептиліанським мозком, або просто Р-комплексом. Він виник кілька сот мільйонів років тому і на той час був вищим досягненням у розвитку нервової системи. Цю функціональну систему головного мозку сучасна людина успадкувала від древніх рептилій.

Довкола Р-комплексу розташовується *лімбічна система* — група анатомічних утворень, які дісталися нам у спадщину від птахів і ссавців.

В епоху появи людини на землі завершується формування нової кори — *неокортексу*.

Від давніх часів анатомічна будова цих частин мозку не зазнала суттєвих змін. У певному розумінні не змінилися і їхні основні функції. Кожна з них бере участь у загальних процесах людської діяльності (в тому числі й пізнавальної) і по-своєму впливає на її зміст і характер.

«Ми повинні, — пише П. Мак-Лін, — подивитися на себе і на світ очима трьох абсолютно різних особистостей, дві з яких не озброєні мовою»¹. Розвиваючи цю думку, вчений порівнює людський мозок з «трьома взаємопов'язаними біологічними комп'ютерами», кожен з яких має «свій власний розум, своє власне почуття часу й простору, власну пам'ять, рухові й інші функції»².

¹ Цит. за кн.: *Саган Карл. Драконы Эдема.* — М., 1986. — С. 61.

² Там же.

Разом з старою частиною кори ми успадковуємо від древніх рептилій (крім всього іншого) здатність до шаблонних форм запам'ятовування і схильність до вироблення суворо внормованих програм поведінки.

Людське мислення рептилівського типу — це мислення за певними приписами, еталонами, канонами. Це пізнання, обмежене вузькими рамками стереотипних понять, шаблонів і «штампів».

Як в житті тварин, помітну роль в суспільному житті людини відіграють ритуали, як один із засобів утворення форм групових відносин. Від рептилій перейшла до нас і здатність активно підтримувати чіткі рангові або ієрархічні стосунки за допомогою різного роду комунікативних сигналів (часто агресивних за своїм значенням). Про древність нервових систем, що їх забезпечують, говорить те, що в більшості випадків вони зовсім не потребують слів і обходяться символічною мовою рухів та іншими безсловесними сигналами. Так, без слів, демонструється агресивність домінуючої особи і покірливість, поступливість, схилення, обожнювання з боку нижчого за рівнем домагань суб'єкта. В галузі ритуалів найголовніше відбувається автоматично, без додаткових уточнень і пояснень, на рівні завчених програм моторної пам'яті. Не має значення, що саме говорить Чичиков дамам на балу в губернатора. Основне він виражає в момент наближення до них підстрибуванням, пританцюванням, мигтінням, шарканням, потиранням рук і сюсюканням. Та чи справді потрібні слова, коли й без них усе всім «ясно»?! Якщо при цьому ми згадаємо ще й про урочисті рицарські ритуали Дон-Кіхота, то перед нами постане досить широка панорама властивих людині шаблонно-ритуальних безсловесних відповідей на найрізноманітніші життєві ситуації. Це, так би мовити, друга безсловесна, «німа

мова» людини, древня комунікативна «мова» рухів, жестів, поз, барв, звуків, яку ми успадкували від тварин і древніх предків.

Механічно завчене й автоматично відтворене (завдяки праці нервових механізмів Р-комплексу) нерідко виявляється досить корисним.

Нам не треба, наприклад, кожного разу заново вчитися їздити на велосипеді, водити машину, влучати в ціль, знаходити дорогу до дому, вчити таблицю множення, сіяти, копати і т. д. Про все це дбає наш рептиліанський мозок, надаючи іншим функціональним системам можливість зосередитись на психологічно-змістовних справах.

Проте в інших випадках, коли діяти автоматично й думати за звичкою недоцільно, коли ми прагнемо до нових форм поведінки й мислення, нормативно-шаблонна діяльність рептиліанського мозку входить в суперечність з творчою активністю філогенетично молодших структур кори.

Застарілі звички й традиції ламаються важко. Але все ж таки конфлікти між старими й новими структурами мозку мають неухильну тенденцію виршуватись на користь останніх. Традиційних норм мислення ми дотримуємося лише до певної — розумної! — межі. Надмірна, зокрема атавістична й патологічна, активність механізмів рептиліанського типу мислення гальмується спеціальними центрами кори. К. Саган пише про це так: «Оскільки в процесі еволюції мозок нарощував нові структури над вже існуючими, функції Р-комплексу могли бути використані, їх можна було й частково обійти, але їх не можна було повністю ігнорувати. Тому під тим місцем, де в людини розташовані вискові частки, розвинулися гальмуючі центри, які приглушують надмірну активність рептиліанського мозку, а центри збудження, що з'явилися у варолевому мості, нав-

паки, вмикають Р-комплекс, але роблять це нешкідливо...»¹

Активність стріопалідарної системи контролюється почуттями й свідомістю й тоді, коли вона допускається до участі в процесах художнього відображення дійсності, хоча, зазначимо відразу, її роль в творчості досить скромна й обмежується всього лише кількома найнеобхіднішими функціями. Насамперед завдяки їй ми засвоюємо системи звукових структур поезії. Поетові необов'язково заглиблюватися у вивчення спеціальної літератури, щоб писати ямбами чи хорейми, для цього достатньо й того, що колись у школі він завчав їх разом з віршами класиків. Моторна пам'ять сприяє швидкому засвоєнню й інших версифікаційних форм, вмінню оперувати традиційними образними засобами, художніми прийомами.

Але надмірна активність рептиліанського мозку може й заважати художньому мисленню. Бездумне відтворення вже знайомого, звичного, відомого неминуче призводить до деградації творчих здібностей поета.

Одна з типових ознак надмірної активності Р-комплексу в галузі поетичного мислення — неусвідомлюване цитування, яке трапляється і в практиці цілком самобутніх поетів. Так, аналізуючи вірші А. Ахматової, В. Жирмунський знаходить в них типові приклади «неусвідомленої дії творчої пам'яті», або, як він говорить, симптоми «художнього» зараження»². В даному випадку йдеться не про свідомі ремінісценції, а саме про механічне відтворення того, що запам'яталося поетесі у віршах О. Блока (образи, настрої, інтонації). Інакше кажучи — про певні моменти шаблонного мислення у творах великої поетеси.

¹ Саган К. Драконы Эдема. — С. 156.

² Жирмунский В. М. Творчество Анны Ахматовой. — М., 1973. — С. 63.

«Золотые трубы осени» — індивідуальна метафора, характерна для поетичного стилю другої книги Блока («Танці осені», 1905):

И за кружевом тонкой березы
Золотая запела труба.

Пор. у Ахматової у вірші 1943 р. «Три осені»:

И труб золотых отдаленные марши
В пахучем тумане плывут...

На цьому тлі виступають й інші відповідності: *пляски осені* (Блок) — *танець* (Ахматова); рими (*ду-же шаблонні*) — *березы: слезы*.

Ахматова:

И первыми в танец вступают березы,
Накинув сквозной убор,
Стряхнув второпях мимолетные слезы
На соседку через забор.

Блок:

Улыбается осень сквозь слезы...

И за кружевом тонкой березы...

Однак поруч з цим в Ахматової інші порівняння, характерні для її індивідуальної реалістичної образності: «Листья летят словно клочья тетрадок...», «Мрачна, как воздушный налет»¹.

Звичайно, блоківські «цитати» — всього лише мимовільні обмовки в поезії Ахматової. Але питома вага образних стереотипів загрозливо зростає в тих випадках, коли над талантом поета тяжіє авторитет, і він починає переспівувати зразки, які здаються

¹ Жирмунский В. М. Творчество Анны Ахматовой. — С. 61—62.

йому «неперевершеними». Відомо, наприклад, що Ю. Федькович іноді повністю втрачав свою індивідуальність у поезії, наслідуючи Шевченка. Такі вірші, як «Думи мої», «Мертвець», «Горонденчук», навіть не передрукуються серед його вибраних творів, оскільки в них немає нічого, чого б ми не знали завдяки Шевченкові.

Логіка традиціоналізму неминуче породжує уявлення, що зміст зразка — явище змінне, минуче, непроминальну ж цінність має лише його форма. Відповідно до цього, творчий пошук підмінюється беззмістовним словесним ритуалом, покликаним продемонструвати не нове знання життя, а лише боздоганно засвоєні «правила» і «приписи» шанованого «авторитета». Старі літературні школи розвалюються серед ритуальної метушні, пафосних заклинань, екзальтованих клятв і розгубленого шамотіння критики.

Звичайно, традиції бувають різні, і коли йдеться про них, перш за все важливо з'ясувати, яка стадія пізнавальної динаміки відображується на даному етапі їхнього розвитку. Згасаючим традиціям притаманна певна ритуалізація поетичної мови, механічне відтворення відомих образів і вибір щоразу такого життєвого матеріалу, який уже був осмислений у літературі. Нові теми старіючими літературними школами або зовсім відкидаються (як «нехудожні», «дрібні»), або ж спрощуються, схематизуються і підганяються під відомі зразки.

На такій стадії старіння й втрати почуття сучасності перебуває сьогодні псевдоромантична течія української лірики. У минулому вона формувалася як один із стилістичних напрямків романтизму, в межах якого культивувалася вишукана поетична форма, урочиста пафосна мова і тип поета, який, співчутливо й розуміюче дивлячись на суєту буденності,

виголошує високі істини, здатні зорієнтувати читача серед метушні щоденного буття. В самій концепції буття псевдоромантизму нічого хибного, крім дещо одностороннього захоплення красивою формою, по суті, не було. Але біда в тому, що його прихильники якось не помітили, як і коли в самому житті зник той читач, що потребував їхніх повчань. Послідовники традиційного романтизму пропустили момент, коли це можна було перебудуватися, поновити контакт з реальністю, актуалізувати своє мислення. (Адже високе, урочисте, пафосне і закличне не старіє. Воно завжди потрібне в людському житті). Натомість відбулося інше. Перемогла відданість канону, звичці, традиції.

Демонстрація добре завчених, але застарілих літературних прийомів нерідко ставить вірші псевдоромантиків на межу розумності й безглуздості. Ритуал, вразлений вагомим змістом, справляє жалюгідне враження. Так, змальовуючи сцену похорону батька ліричної героїні поеми «Чюрльоніс», Софія Майданська згадує про те, що у ряді відомих романтичних творів небіжчики тимчасово оживають, щоб продовжити свій діалог з живими й сказати щось важливе для нащадків. Урочисто, з знанням справи скресає небіжчик і в її поемі. Оживає «на хвилях схилених плечей», над «берегами зболених очей». Але нічого особливо повчального й значного при цьому не відбувається:

На перехресті свій кортеж спинивши,
де між старими бігали малі,
на внуків цитьнувши,
вклонилось твоє серце
на всі чотири сторони землі.

Старий сумлінно виконав романтичний ритуал. Постав з мертвих, зупинив похорон, але що робити далі, не знав. Гримнув за звичкою на дітлахів (чого

у «зразках» аж ніяк не передбачається) і на всяк випадок вклонився «на всі чотири сторони». Безмістовність цієї ефектної (а насправді конфузливої) сценки межує з абсурдом.

В іншому місці поетеса, звертаючись до небіжчика, повторює такий завчений ряд псевдопоетичних штампів:

Твоє життя
вже у минулому.
Воно, як і зруйнована фортеця,
оберігається законом
моєї пам'яті.
Зупиняючись перед ним,
я замовкаю.

Марно шукати у цих рядках конкретну думку. Її тут і не може бути. Перед нами не поезія думки, а словесний ритуал, бездумна данина звичці писати за певними зразками, використовуючи матеріал шаблонного запам'ятовування.

Гальмуванню творчого мислення сприяє й малозрозуміла для непосвячених у доктрини псевдоромантизму «поетична» мова його прихильників. Освічений філолог її зрозуміє. Для всіх інших це — неокочирний жаргон. Для прикладу — такий вірєць із поезії І. Нижника:

Виходжу вранці на широкий шлях,
коли довкіл зринають зрими звуки.
Благословенній праці без принуки
гучна осанна твориться в полях.

Що ж «твориться» в тих полях на очах поета? Мабуть, те ж саме, що і в іншому його вірші:

Стою, мов житній колос на обочі,
мелодій наслухаю звіддала.
вчуваючи у адиві, як земля
невтомно луни двигає робочі.

На погляд поета, на полях України відбувається не що інше, як величний і урочистий ритуал праці. Конкретні «подробиці» життя і праці хліборобів до уваги не беруться. Цього не передбачає традиція, а поет дотримується її неухильно, і, як бачимо, навіть тоді, коли сам час вимагає поправок.

Поетична традиція, що виходить з-під контролю розуму й почуття реальності — типовий прояв надмірної атавістичної активності рептиліанського мозку в мистецькій діяльності.

Ми розглянули деякі характерні ознаки впливу активності Р-комплексу на поетичне мислення. Як бачимо, ця архаїчна система мозку наділена характерними, хоч і досить скромними, художніми здібностями.

Якщо б древні рептилії вміли писати вірші, вони «творили» б їх шляхом механічного переписування одного-єдиного зразка, створеного колись найталановитішою серед них істотою. Це була б поезія, побудована на ілюзії знання істини в її останній інстанції. Звичайно, це жарт. Але треба сказати, що чимало хто з сучасних наших поетів нерідко «жартують» саме в цьому дусі.

4. ЧИ СПАДКОВУЄТЬСЯ ЗМІСТ ПАМ'ЯТІ ДРЕВНІХ РЕПТИЛІЙ?

Спробуємо тепер з'ясувати, чи можуть існувати в нашому мозку знання, успадковані від древніх рептилій? Таке запитання виникає не випадково. В сучасних поетичних текстах нерідко зустрічаються згадки про наявність у сховищах нашої пам'яті якихось загадкових генних матеріалів, які нібито зберігаються там незайманими ще з доісторичних часів. У вірші Є. Гуцала «Ми народжені сонячним вітром»

висловлюється, наприклад, припущення, нібито певна частина образного матеріалу поезії виникла ще задовго до появи самої людини на землі, у мезозойський період (137—70 млн. років тому). Якщо вірити поетові, ми успадковуємо ці пізнання від древніх рептилій генним шляхом.

В наших жилах блакитних, в червоної крові потоках,
в мезозойським підґрунті, в прадавній жаскій глибині,
птеродактиля пам'ять, напевне, живе темноока,
звіроящера пам'ять, напевне, таїться на дні.
Гострі звивини мозку ще пам'ятають бізонів,
гострі звивини мозку, що в'ються, немов ковила,
очі мружаться досі, бо потом мисливським солоним
їх гонитва за вепром у пущі колись залила.

Ця дивна гіпотеза знаходить підтвердження і в згадуваній уже книзі К. Сагана. Згідно з його «вампіричною теорією», долюдські знання людини, закладені в глибинні шари її пам'яті, знаходять своє відображення у древніх міфах і казках. Вони даються взнаки і під час сновидінь, коли аналітична діяльність мозку послаблюється й активність рептиліанського мозку виходить з-під жорсткого контролю неокортексу. Як твердить К. Саган, в такі хвилини з найпотасміших сховищ нашої пам'яті спливають сцени кривавої боротьби древніх істот за існування. Наше нещастя полягає в тому, що між нашими біологічними предками — рептиліями і ссавцями — колись точилася безкінечна війна. Самі вони вже давно зникли з лиця землі, але тим не менше продовжують зводити свої криваві рахунки в нашій пам'яті, перетворюючи її на арену жахливих сутичок, вбивств і нескінченних страждань.

«Ми,— пише К. Саган,— походимо і від рептилій, і ссавців. Завдяки тому, що вдень в нас пригнічується Р-комплекс, а вночі пробуджуються дракони, що дримають, кожен з нас може знову програти війну

між рептиліями і ссавцями, що триває сотні мільйонів років»¹.

Виявляється, ми носимо в собі разом з Р-комплексом ціле пекло, ціле море жахів і страждань, від яких нас врятовує лише свідомість, сковуючи й пригнічуючи його активність². Навіть уві сні свідомість-тюремщик не дає волі своєму жахливому в'язню. Нерозв'язані конфлікти наших біологічних предків починають шарпати нашу пам'ять лише тоді, коли аналітичні функції мозку майже повністю загальмовуються: «І вже ближче до кінця ночі, коли всі обов'язкові сновидіння, завдані денним досвідом, вже переглянуті, починають оживати газелі й дракони»³.

Дивно, що подібні, на думку К. Сагана, «широко розповсюджені нічні кошмари» зовсім не згадуються в спеціальній літературі. На сцені нашої слов'янської казки, як і в стародавніх казаннях інших народів, також нерідко з'являється крилатий змій-дракон. Але з'являється він тут, мабуть, не завдяки сновидінням і «згадкам» про існування доісторичних тварин. Людина з'являється на землі вже після того, як зникли ці велетенські змії. У казках знайшли своє відображення древні обряди ініціацій, зокрема ритуальні сцени «ковтання» й «вишльовування» юнаків велетенським бутафорським змієм, спеціально зробленим для цього з кір, дерева і т. п.⁴

Навряд чи комусь із нас доводилося бачити у сновидіннях сцени боротьби з велетенськими зміями-дра-

¹ Саган Карл. Драконы Эдема.— С. 150.

² У цих міркуваннях К. Сагана знаходить свою конкретизацію й уточнення думка З. Фрейда про наявність у нашій підсвідомості чогось долюдського, ворожого культурній традиції, ідеї прогресу.

³ Саган Карл. Драконы Эдема.— С. 150.

⁴ Див. про це в кп.: Пропп В. Я. Исторические корни волшебных сказок.— Л., 1986.— С. 225—243.

конами, але кожен знає про них з казок. Уявлення К. Сагана про поширеність вампіричних снів свідчать лише про їх існування в середовищі вчених, заглиблених у проблеми палеонтології й геохронології.

Переконливішими виявляються міркування К. Сагана щодо можливості образного відображення в сновидіннях певних типів агресивно-ієрархічної поведінки. Моторошні видіння можуть виникати в сонній уяві внаслідок атавістичної активності рептильного комплексу, так би мовити, буяння підкірки. Якщо від таких сновидінь щось і залишається в пам'яті, то згадки про них вражають нас своїм кричущим аморалізмом, хворобливою деформацією відчуття власного «Я». Подібні переживання складають значну частину нашої реальної «рептиліанської» пам'яті, яка відбиває наш, на щастя, незначний «рептиліанський» життєвий досвід¹.

Всі інші форми функціонування Р-комплексу, як ми вже бачили, перебувають під неослабним контролем молодших структур мозку. Включаючись до загальних процесів людського пізнання світу, вони трансформуються, олюднюються і наповнюються новим змістом.

Отже, і поет, і вчений висловлюють гіпотезу, яку так само важко довести, як і спростувати. Здається, доцільніше говорити не про існування особливих «рептиліанських» знань в людині, а про нашу здатність використовувати механізми рептиліанського мозку, зокрема й його специфічні мнемічні й когнітивні здібності.

¹ Оскільки йдеться про психологію художньої діяльності, ми свідомо обходимо тему проявів патологічної активності Р-комплексу у так званих виключних і просинкових станах, симптомах гебефренічної шизофренії та інших психічних розладненнях.

5. ДЕЩО ПРО АРХЕТИП «ПЕРЕСЕЛЕННЯ ДУШ» (ВПЛИВ ЕМОЦІЇ НА ЧАСО-ПРОСТОРОВЕ СПРИЙНЯТТЯ)

Мабуть, для кожного з нас ясно, що ми не можемо пам'ятати, де жили наші предки сотні й тисячі років тому, що вони тоді бачили й переживали. Проте трапляються такі хвилини, коли ми все ж таки схильні вірити, що наше «Я» починається задовго до нашої появи на землі, що в нас нібито повторюється і продовжується життя наших предків і що ми таки справді покликані довершити їхні долі, додумати їх думки, вичерпати їх пристрасті:

Я чую, як в мені
Живуть далекі дні —
Прапрадіди далекі в сивині.
(Один — чесна простота,
Другий палець на уста).
Я чую, як в мені
Вони живуть на дні
І кажуть жити так,
Як по мені.

(І. Драч. «Я чую, як в мені»)

Якою б освіченою не була людина, а і їй доводиться іноді пережити такі хвилини, коли здається, що ти чомусь дивишся на світ не своїми, а «чужими очима», відчувавш «не свої» емоції. І нерідко подібні психологічні стани осмислюються нами як мандри до глибин якоїсь загадкової «передпам'яті».

У повісті «Між життям і смертю» (1892) поет О. Апугтін описує дивовижні переживання князя Трубчевського під час його першого знайомства з маєтком графа Ларош-Модена. І найдивніше в них, напевне, те, що кожному з нас хоч раз у житті довелось пережити щось подібне:

«Але ось ми в'їхали до володіння графа Модена, і веселість моя одразу зникла. Мені раптом здалося, що це місце мені знайоме, дуже близько, що я колись

жив тут... Це відчуття, якесь дивне, відчуття неприємне і щемливе, зростало з кожною хвилиною. Нарешті, коли ми в'їхали в широку алею, що вела до воріт замку, я сказав про це дружині.

— Яка дурниця! — вигукнула вона...»

Далекий від будь-якої містики, князь розповідає про свої «ненормальні» відчуття хазяїну маєтка. При цьому відбувається така розмова:

«— Я, безперечно, вперше у вашому замку, а тим часом мені здається, що я тут прожив довгі роки... Ви вірите в переселення душ?»

— Як вам сказати... Дружина моя вірить, а я не дуже. А втім, все можливе»¹.

Як бачимо, серед учасників описуваного поетом епізоду один беззастережно відкидає думку про існування метемпсихози, один виявляє непевність у своїх судженнях, а двоє ніби змушені вірити в переселення душ, бо те, що вони відчувають, важко пояснити якимось інакше. Отже, виходить, що «віруючих» все-таки більше.

З такою ж ситуацією зустрічаємось і в реальному житті. Очевидці, що розповідають про «привидів», «духів» та інші «екстрасенсорні явища», трапляються відносно рідко. (Останнім часом відомості про подібні випадки просочуються й на сторінки газет). І водночас майже кожному з нас знайоме не менш загадкове відчуття своєї особистої причетності до того, що було «до нас», що сталося «десь», «колись», у якихось далеких країнах і місцевостях, де ми, напевно ж, ніколи не бували. Іноді це лише смутне відчуття, проте нерідко воно підкріплюється й твердою переконаністю, що нам й справді відомо дещо з того, чого ми аж ніяк не мали б знати.

¹ Апугтін Алексей. Между жизнью и смертью // Русская фантастическая проза XIX — начала XX века. — М., 1986. — С. 333—334.

Якщо вірити авторові статті «Хто сказав, що все зникає?», існує не лише свідомість, а й *архесвідомість* (або парасвідомість): «за певних умов в людині прокидається схована родова пам'ять», «прокидаються древні шари мови»; більш того, — іноді «подібні зміни психіки приводять до своєрідного другого життя, яке, в цілому, є кроком назад для даного індивідуума, й тому регресом. Для цього «другого життя» характерні інше ім'я, інші навички, інший тип поведінки». Висловлюючи такі дивні думки, автор посилається на роман М. Фріша «Штіллер» і на «описане колись» (?) «відтворення у сні окремих слів на хінді російською дівчинкою, яка ніколи не була в Індії». Він пригадує також, що «одного часу» (?) Ленінградську публічну бібліотеку ім. Салтикова-Щедріна відвідував «санітар «Швидкої допомоги», який нібито знав «багато мов і говірок народів Індії» і «вважав себе нащадком індусів»¹.

Ці міркування В. Ягодинського надруковані в збірці «Фантастика-87». Факт, як кажуть, говорить сам за себе і коментарів не потребує.

Чимало прибічників теорії «передпам'яті» або успадкованої «архесвідомості» є й серед поетів. І це вже серйозно, бо на відміну від фантастів вони посилаються не на те, що «десь», «колись» було сказане чи надруковане, а на свої власні переживання й спостереження. З такими «свідками» не рахуватися вже не можна.

В одному з віршів В. Свідзинського йдеться про морську подорож. Поет схвилюваний красою вод. З голубих хвиль виринає скелястий острів. І раптом в поета виникає дивне враження. Йому здається, що колись він вже був тут, добре знає цю місцевість,

¹ Ягодинский Виктор. Кто сказал, что все исчезает? // Фантастика-87. — М., 1987. — С. 367, 372, 368, 373.

давно пережив і полюбив кожную звину її скелясто-го пейзажу:

Коли я був у цій країні?
Коли ці пасма круглих гір
Над краєм водної пустині,
Як нині, вабили мій зір?

Пливу на обрій невідомий
На океані коликкім.
Відкіль же островок знайомий
На первіснім шляху моім?

У наступних рядках описується і сам стан душі під час цього дивного відкриття загадкових «знань» минулого. І насамперед впадає в око, так би мовити, *сп'яніння, легке запаморочення свідомості* від напливу хвилююче нових просторових вражень. Вражаюче видовище здається *напірреальним* або й повністю *дереалізованим*. І сам загадковий острівець серед моря бачиться ніби крізь сон, як «тінь життя», постає як фантастичне мереживо уяви:

Проїшов, пройшов перед очима
І зник, як хмара, в далечинь.
О тінь життя неуловима,
Кружляння маревних тремтінь.

Навколо глибина бездонна,
Де таємнича кожна мить.
А серце, як полудень сонний,
Як притуманена блакить.

Є всі підстави вважати, що в хвилини напливу сильних почуттів відбувається *перехід нашого сприйняття з одного генорівня на інший*. Ансамблі мозкових структур, що беруть участь у його організації, перегруповуються. Аналітичні функції мозку згасують. Провідну роль захоплюють емоціогенні центри мозку. Відповідно до цього звична картина світу,

утворювана завдяки аналітичній активності розуму, блякне, а на її місці виникає інша, незвична й загадкова. Здається, що реальність перетворюється під дією якихось магічних сил, хоча справді змінюється не світ, а лише наше сприйняття внаслідок незвичної активізації емоційних структур мозку.

Як і Р-комплекс, наш емоціональний мозок має власне почуття простору і часу. Сприйнята «його очима» картина світу суттєво відрізняється від звичайних часо-просторових уявлень нашої свідомості.

Характерне відчуття зміни світобачення під впливом емоційного потрясіння знаходимо у вірші Л. Талалая «Поскрипує човен...». Він цікавий у даному разі й тим, що тут описується уже знайома нам за віршем В. Свідзинського психологічна ситуація. Отже, продовжимо наш аналіз трансформації сприйняття реальності в момент активізації емоційних структур мозку.

Чуйний до краси природи ліричний герой Л. Талалая опиняється в човні поміж вечірнім небом і вечоровою водою. Сутеніюча під ногами безодня віддзеркалює променисту безодню зоряного простору:

Поскрипує човен смолистими ребрами,
Півмісяць, як тінь його, плава над нами.
Так близько ніколи не бачив я неба
І навстіжно так не стояв між світами...

Разом з екзальтацією з'являється й відчуття *дерелізації навколишнього*. Уявне переплітається і зростається з реально існуючим:

Де море? Де небо? Де сон, а де ява?
Не може душа віднайти собі місця...

До того ж, коли почуття, переважаючи у нашому сприйнятті, так би мовити, тимчасово «потьмарюють» розум, виникає дивне враження, ніби над нами тяжіють якісь чари. Очевидно, це стає можливим то-

му, що під час подібних психічних станів наше сприйняття реальності може іноді *регресувати до первісного, доісторичного рівня*. І тоді нам стає близьке і зрозуміле розумове сум'яття древньої людини, її тривога перед *незбагненою таємничістю світу*:

Де море? Де небо Де сон, а де ява?
Не може душа віднайти собі місця.
Немовби торгується з нами диявол,
В кипеню ховаючи вкрадений місяць.

В хвилини емоційного збудження мозку трансформується не лише сприйняття. *Певних змін зазнає і мислення*. Часом воно помітно *регресує*, стає емоційно-образним у більшій мірі, ніж аналітично-логічним¹. Для ліричного героя Л. Талалая слова «учора» і «сьогодні» на якийсь час ніби справді втрачають свій звичайний зміст. А слово «простір» означає для нього в цей момент лише «безодню», загадкове явище, позбавлене будь-яких логічних координат:

Немає «учора»,
Немає «сьогодні»,
Одна тільки Вічність
І простір без краю.

Над нами — безодня,
Під нами безодня,
Безодня безодню
В собі відбиває.

¹ Висловлена тут думка про можливу активізацію архаїчного типу сприйняття світу в емоційно загострених станах мала б, звичайно, доповнитись і рядом фактів, що свідчать про розвиток уяви людини, яка здатна йти не лише вторганими шляхами. Існування прогресу такого роду не викликає в автора цих рядків жодних сумнівів, в чому читач має змогу переконатись, прочитавши інші етюди книжки, де йдеться вже не про археологію художнього мислення, а про творчість світочів української класичної поезії та майстрів сучасного художнього слова.

Картина світу, створена в результаті активності емоціонального мозку, сприймається людиною як невимовно-хвилююче диво. Ця структура мозку — справжнє джерело дивовижних поетичних переживань і осянянь. І тому до численних функцій емоціонального мозку слід, мабуть, додати ще одну — його здатність створювати сприятливі умови для виникнення художніх шедеврів. Як казав народний художник Іван Селиванов, «головне в будь-якій творчості — це настрої».

В ті хвилини, коли творчість поета потрапляє під вплив емоціогенних структур мозку, він заново відкриває для себе світ, милується й щиро захоплюється ним. Сила мистецтва у міцності й продуктивності його зв'язків із світом емоціонального життя людини. І це зовсім не применшує значення його не менш важливих зв'язків з інтелектом, аналітичними функціями мозку. Мистецтво розгортає перед нами дивовижний світ людських почуттів. Він сяє свіжими барвами, вражає несподіваними перетвореннями буденних явищ у хвилюючі видіння. Дивно було б вважати самий лише інтелект організатором і натхненником цих метаморфоз. За своєю суб'єктивною суттю вони глибоко чужі йому. Якщо б не знаття власного безсилля у осягненні ряду складних явищ і багатьох життєво суперечливих проблем, він ніколи б не погодився на співіснування з незбагненою для нього мудрістю почуття. Особливу ж поміркованість виявляє він, коли йдеться про мистецтво. Тут розум виявляє максимум терпимості до «примх» і «забаганок» емоційного мозку.

Щоб зрозуміти їхні складні взаємини, розглянемо будову і діяльність нервових структур, які забезпечують і підтримують емоціональну активність мозку.

Історія їхнього вивчення почалася в 1937 році, коли на засіданні Американського фізіологічного

товариства психолог Клювер і нейрохірург Бюсі повідомили про значні зміни в емоціональній поведінці мавп при ушкодженнях певних частин мозку. Того ж 1937 року вийшла книга Дж. Пайпза «Гаданий механізм емоцій», де вперше була висловлена гіпотеза щодо існування цілісної системи структур, які керують емоціональною поведінкою. Вони, на думку Пайпза, утворюють так зване «емоційне кільце» (гіпокамп — склепіння — мамілярне тіло — передні кулі таламусу — поясна звивина — цінгулум — гіпокамп). Теорія Пайпза не втратила свого значення і в наші дні, оскільки завдяки їй пояснюється участь емоцій в організації й коригуванні найрізноманітніших психічних процесів: «Займаючи вигідне положення поміж найновішими й найдревнішими відділами головного мозку, — пише Ф. Клікс, — лімбічна система не залишається лише «релейною станцією», що здійснює переключення відцентрових і доцентрових нервових імпульсів (саме в цьому режимі працюють центри таламусу), а активно втручаються в процеси переробки інформації як у стовбурних, так і в кортикальних відділах мозку»¹.

На погляд Дж. Вреді, емоціогенні структури поділяються на три групи:

— До палеокортексу (або алокортексу) входять філогенетично древні утворення кори: гіпокамп, грушевидна частка, нюхова луковиця, нюховий горб.

— До другої групи — параалокортексу — ті галузі кори, які посідають проміжне положення між філогенетично старим палеокортексом і філогенетично молодшим неокортексом: поясна звивина (лімбічна кора), пресубікулум і лобно-вискова кора.

— Третю групу утворюють підкоркові структури

¹ Клікс Ф. Пробуждающееся сознание. — С. 112—113.

мозку: миндалевидний комплекс, деякі кулі таламусу і гіпоталамусу, а також, можливо, й ретикулярна формація середнього мозку та хвістате тіло¹.

Це складне поєднання анатомічних структур переднього мозку, що мають спільні функції в організації мотиваційно-емоціональної поведінки Дж. Бреда називає палеокортексом. Інші дослідники систему нервових корелятивів емоційної поведінки називають вісцеральним мозком (П. Мак-Лін), внутрішнім мозком (К. Клейст), лімбічною системою (Ф. Клікс, К. Саган) і т. д. Усі ці терміни у певному значенні є синонімами. Справа не в словах, а в суті. А в даному разі суть полягає в тому, що без участі емоціонального мозку, його оцінок, не обходиться жодний психічний процес.

Особливо важливі його зв'язки з лобними частками півкуль, де відбуваються, здавалося б, суто інтелектуальні процеси, пов'язані з передбаченням, усвідомленням мети, рефлексіями з приводу власної поведінки, формуванням уявлень про власне «Я». Але неважко помітити, що всі ці судження, поняття і уявлення перебувають у прямій залежності від наших почуттів, бажань, пристрастей, спрямувань. Власне «Я» — одне з найемоційніших наших уявлень. Воно ніколи не перестає хвилювати нас. Не менш виразно проявляється залежність від реальних, навіть сьогочасних потреб, бажань і прагнень наших уявлень про майбутнє. Вони можуть існувати для нас у формі найрізноманітніших, чітко не сформульованих в словах емоцій, що відбивають наші актуальні потреби, або ж у вигляді емоційно забарвлених суджень про можливе й неможливе, бажане й небажане. Навіть абстрактне мислення не залишається поза ме-

¹ Див.: *Бреди Дж.* Палеокортекс и мотивация поведения // *Механизмы целого мозга.* — М., 1963. — С. 140—141.

жами діяльності емоціонального мозку. «Існує думка, — пише Ф. Клікс, — що інтеграція лімбічної системи в рамках функціональної структури процесів переробки інформації уможливило афективно-емоційну оцінку навіть досить диференційованого змісту пам'яті, включаючи найабстрактніші категоризації, такі, як капітал, доля, хрещення, насичені емоціональним змістом. І в цих випадках маятник суб'єктивних оцінок коливається між привабливим і відразним в залежності від досвіду, виховання, знання й віри»¹.

Ці та інші факти, що свідчать про неподільність емоціонального й раціонального у численних пізнавальних процесах, навели дослідників на думку переглянути традиційні уявлення про анатомічну будову емоційного мозку й розглядати лобну галузь кори як «неокортикальне продовження лімбічної системи»².

П. Симонов приєднує до володінь емоціонального мозку не лише лобні, а й скроневі частки, де локалізується здатність пов'язувати між собою звукові й зорові сигнали (наприклад, звукові й писемні репрезентації слів), розрізнення знайомого і незнайомого матеріалу. Таким чином, сама наша пам'ять певною мірою потрапляє в залежність від емоціонального мозку.

Разом з формуванням функцій неокортексу й удосконаленням логічно-словесного мислення роль палеокортексу в організації мнемічних і когнітивних процесів значно зменшується. Механізми емоційно-образного запам'ятовування і мислення використовуються сучасною людиною лише частково, і мистецтво залишається єдиною пізнавальною галуззю, де

¹ *Клікс Ф.* Пробуждающееся мышление. — С. 120.

² *Симонов П. В.* Эмоциональный мозг: Физиология. Нейроанатомия. Психология эмоций. — М., 1981. — С. 104.

вони продовжують працювати з максимальним навантаженням. *Архаїчне емоційно-образне мислення протягом тисячоліть поступово трансформувалося в сучасне художнє*. А з іншого боку, втрата емоціональним мозком свого колишнього домінуючого значення у процесах психічного відображення стає причиною остаточного розмежування двох основних типів мислення сучасної людини: нравопівкульного, просторово-образного (а тепер ми можемо сказати — ще й лімбічного, емоційно-оціночного) неусвідомлюваного нами мислення і чіткого, аналітичного лівопівкульного. «Подібно до того, — писав П. Симонов, — як досягнення науки, технологічні відкриття, соціальні норми, системи етичних цінностей і т. п. формують те, що ми називаємо суспільною свідомістю, твори мистецтва фіксують і передають наступним поколінням елементи неусвідомлюваного, під- і надсвідомого психічного. Це дає нам право говорити про наявність «суспільного неусвідомлюваного». Якщо сюди додати й той неусвідомлюваний досвід, який дитина набуває шляхом імітації, то «суспільне неусвідомлюване» в нашому розумінні може бути протиставлене «колективному неусвідомлюваному» К. Юнга, отриманому невідомо яким шляхом від далеких предків»¹.

Після цього короткого огляду анатомії й історії емоціонального мозку знов повернімося до вірша В. Свідзинського.

Здається, тепер ми з більшою долею певності, ніж раніше, можемо твердити, що разом з переходом сприйняття поета на інший генорівень щось подібне могло статись і з самим його мисленням. В той момент, коли ініціативу в організації когнітивного про-

¹ Симонов П. В. Мотивированный мозг: Высшая нервная деятельность и естественнонаучные основы общей психологии. — М., 1937. — С. 199.

цесу перехопили системи емоціонального мозку, *сучасне аналітичне мислення регресувало і певною мірою наблизилося до своїх первісних архаїчних форм*. Відповідно змінилося й розуміння відомого й невідомого.

Для утворення *просторових уявлень архаїчної людини* вирішальне значення мав не критичний аналіз окремих елементів пейзажу, а його емоційна оцінка. *Емоційно забарвлений простір* міг переживатися й запам'ятовуватися по-різному: і як чужий, небезпечний своїми непередбачуваними несподіванками, і як «свій», обжитий, як дикий і олюднений, похмурий і світлий, страшний своєю ворожістю й привабливий, дорогий, близький. При цьому деякі емоційно освоєні пейзажі й місцевості викликали в душі людини особливо сильні й виразні почуття і набували в її житті величезного психологічного значення. Існують певні археологічні дані про те, що *почуття родинного вогнища, рідного краю, батьківщини* почали формуватися вже в часи кроманьйонців, тобто у найвіддаленіші від нас доісторичні часи, коли людина ще не володіла мовою і коли про сучасний соціальний зміст поняття батьківщини не було й не могло бути жодного уявлення. Цікавий матеріал щодо емоційно-образної диференціації простору в архаїчний період історії людства знаходимо в роздумах німецького психолога Ф. Клікса про результати дослідження одного з древніх урочищ на узбережжі південно-західної Африки:

«Тут знаходилася печера Нельсон-бей заввишки 9 м й завдовжки 45 м, у глибині якої в джерело прісної води. Вона слугувала багатьом поколінням кроманьйонських людей притулком і житлом протягом 18 тис. років. У перші 6 тис. років вхід до печери знаходився на висоті 80 м над рівнем моря, а в оточуючих печеру, вкритих лісом глибоких долинах було

вдосталь здобичі: антилопи, страуси, павіани, велетенські буйволи, вага яких сягала 30 ц, входили в щоденний раціон мешканців печери. Потім настали значні кліматичні зміни. Близько 4 тис. років тривало потепління. Льодовики розтанули, й відбулося підвищення рівня океану. Родючі долини були затоплені. Звірі пішли в глиб континенту. З раціональних міркувань слід було, мабуть, піти слідом за ними. Однак люди залишилися, змінивши спосіб свого життя. Було вдосконалено методи риболовства. Як їжу стали вживати морських молюсків... У глибину континенту організовувались мисливські експедиції. Чому люди залишилися, вибравши нужденне існування на тому ж місці? Адже не надлишок споживку зробив їх осілими, навпаки, прагнення до осілості було поєднано з нестачею їжі й нестатками. Чи не з'явилося в них щось подібне до почуття рідного вогнища? Чи не набуло для них місце, де вони провели свої дитячі роки, де були поховані їхні предки, місце їхніх страхів, нестатків, сподівань більшу об'єктивну значимість, ніж сите існування десь у глибині континенту? Мабуть, пояснення пов'язане саме з цим»¹.

Механізми емоційної диференціації простору зберігають своє значення і для сучасної людини. Важко припустити, ніби людина народжується із вже «вдрукованими» в її мозок пейзажами. Але вона здатна *побачити світ очима древньої людини*. Як і в кроманьйонів, окремі місцевості й ландшафти викликають в нас досить глибокі *емоціональні стани*. Ті з них, які чимось нагадують нам місця нашого дитинства, пробуджують в нашій душі особливо сильні почуття. І хоча ми не завжди розуміємо причин їхньої «підвищеної емоціогенності», нас не полишає почуття, ніби

¹ Кликс Ф. Пробуждающееся мышление.— С. 148.

є в них щось знайоме, близьке, чимось рідне й дороге нам¹.

Напевне, щось подібне сталося і з В. Свідзинським, коли він пропливав повз той «загадковий» острівець серед моря. Очевидно, поет пережив тоді відчуття чогось незбагнено рідного, напрочуд знайомого в пейзажі, що на «топографічній карті» його емоціонального мозку позначається як «свої місця», «отчий край», «батьківщина».

Те, чого не відає розум, іноді «знає» почуття. Чи варто додавати до цього, що древній тип емоціонально забарвленого диференціювання і запам'ятовування особливо надійністю не відзначається і нерідко стає джерелом *чужих розумових ілюзій*.

6. ДЖЕРЕЛА ПОЕЗІЇ ТАЄМНИЧОГО І ЗАГАДКОВОГО

В сучасного художнього мислення встановилися досить гнучкі стосунки із старими й новими системами мозку.

Щоб зрозуміти художнє мислення поета, треба мати уявлення про коло його інтелектуальних інтересів (ставлення до культурних традицій, життєва позиція, ідейне спрямування), але не менш важливо знати його, як кажуть, *душевне життя і особливо ті ситуації, які викликають в нього сильні емоції, афекти або глибокі й тривалі емоційні стани*. Душевний спокій протипоказаний справжньому поетові. Найглибше осягає він світ в хвилини потрясінь. *Здатність до поетичного прозріння нерозривно пов'язана з здатністю до екзальтації*:

¹ Територіальні почуття, топофілізм, асоціативний символізм, та інші психічні феномени такого типу ґрунтовно аналізуються у цікавій монографії Михайла Черноушка «Психологія життєвого середовища» (М., 1989).

Буває мить такого потрясіння:
побачиш світ, як вперше у житті.
Звичайна хмара, сіра і осіння,
пропише раптом барви золоті.

Стоїш, як стогін, під склепінням казки.
Душа прозріє всесвітом очей.
Кричить гілля. З облич спадають маски.
Зі всього світить суть усіх речей.

І до віків блаженька приналежність
переростає в сяйво голубе,
прямим проломом пам'яті в безмежність,
уже аж звідти згадуєш себе.

(Ліна Костенко. «Буває мить...»)

Одна сторона описаного тут явища для нас вже ясна: під час сильних емоціональних переживань бачення світу може зазнати суттєвих змін. Активізація функцій палеокортексу приводить до відродження архаїчних форм сприйняття часу й простору, загострює емоційно-образне мислення. Все це, здається, не вимагає додаткових пояснень. Але між сприйняттям і написанням твору стоїть пам'ять. До того, як хвилююче образний матеріал постане перед внутрішнім зором поета, він має спочатку запам'ятатися йому, зафіксуватися в його мозку. А це означає, що в обов'язки емоціонального мозку входить не лише організація поетичного сприйняття, а й *специфічного художнього запам'ятовування*.

«Пам'ять серця» — старе поняття. Невідомо навіть, коли і де воно виникло, а от теоретичне визначення зв'язків пам'яті й емоцій почалося відносно недавно. Аналізуючи їх, З. Фрейд виходив з основного принципу своєї психології — *принципу вдоволення*, що діє в сфері підсвідомості. Все, що не відповідає потягу до задоволення, твердив він, витісняється в свідомості. Теорія Фрейда пояснює, наприклад, чому іноді нам згадується багато чого з того, що, здавалося б,

було вже забуте. Особливо ж це стосується неприємних, тяжких і гнітючих подій *раннього дитинства*. Але чому тоді без особливих зусиль, з усіма подробицями згадуються нами й драматичні ситуації пізнішого нашого життя?! Що неприємніший матеріал, то глибший слід полишає він у мозку *дорослої людини*. Та й згадується він так само чітко й ясно, як і той, що був колись причиною бурхливого сплеску позитивних емоцій. Пам'ять горя така ж щедра, як і пам'ять щастя.

Очевидно, на *різних вікових етапах життя людини емоції по-різному впливають на мнемічну діяльність її мозку*. На першому з них механізми запам'ятовування ще не контролюються свідомістю й потяг до вдоволення грає помітну (якщо не вирішальну!) роль в оцінці «потрібності» матеріалу сприйняття. Одне (переважно приємне) надовго залишається в полі зору, друге (тяжке, гнітюче), так би мовити, «відкладається на потім», до тих часів, коли воно може стати предметом осмислення. Для запам'ятовування дорослої людини, яка уже усвідомлює свою поведінку, бажання, інтереси, прагнення і цілі своєї діяльності, принцип потягу до вдоволення втрачає провідне значення. *Пам'ять потрапляє під контроль свідомості*. Осмислене запам'ятовується краще, ніж неосмислене або незрозуміле. І в першу чергу пам'ять прагне закріпити те, що має для нас *життєве значення*. Найсуттєвіше, найзмістовніше з усього того, що сприймається й переживається, запам'ятовується незалежно від того, приємно це для нас чи ні. Перемагає суть, смисл, усвідомлення необхідності набуття саме такого типу семантично насиченої інформації.

Коли з'являється розуміння відмінності об'єктивно значимого матеріалу від матеріалу «другорядного», «непотрібного», з'являється й так звана *пам'ять*

розуму, що надбудовується над первісною й певною мірою стихійною «пам'яттю серця».

Але й пам'ять дорослих остаточно не втрачає своєї первісної емоційної стихійності. Особливо ж пам'ять поета. Під час творчого процесу йому пригадуються найнесподіваніші життєві враження. І кожне з них виявляється «зарядженим» виразним почуттям:

Когда б вы знали, из какого сора
Растут стихи, не ведая стыда,
Как желтый одуванчик у забора,
Как лопухи и лебеда.

Сердитый окрик, дегтя запах свежий,
Тайнственная плесень на стене...
И стих уже звучит, задорен, нежен,
На радость вам и мне.

(Анна Ахматова.
«Мне ни к чему одические речи»)

Налагоджуючи свої зв'язки з свідомістю, пам'ять не втрачає продуктивних контактів з емоцією. Емоційне ставлення до осмисленого матеріалу має велике значення навіть для довільного запам'ятовування. Для того, щоб те чи інше знання залишилося в нашій пам'яті, самого лише розуміння, як правило, недостатньо. Його необхідно ще якось пережити, «емоціоналізувати».

Констатуючи безплідність усіх спроб дослідників експериментально довести, «який матеріал запам'ятовується краще — приємний чи неприємний — і чи взагалі на ефект запам'ятовування має яку-небудь дію позитивний і негативний тон матеріалу», А. О. Смирнов вважав незаперечним лише сам факт впливу емоцій на мнемічну діяльність. «Кожному, — пише він, — з особистого досвіду добре відоме бажання запам'ятати те, що сподобалося, що викликало позитивну емоцію. Не менш значний вплив інтересу, який викликається в нас матеріалом. Відомо, які

зусилля вимагаються іноді для того, щоб змусити себе запам'ятати нудний, нецікавий матеріал, і, навпаки, як легко виникає спрямування на запам'ятовування в тих випадках, коли матеріал в тому чи іншому відношенні цікавий для нас»¹.

Очевидно, для запам'ятовування важливий не лише сам тон емоції, а й її сила, — міра активності палеокортексу у організації мнемічної діяльності.

Вплив структур лімбічної системи на продуктивність запам'ятовування, на нашу думку, можна представити у ряді таких положень:

— Емоційна оцінка явищ (їх розподіл на приємні й неприємні) має вирішальне значення лише для «нижчих», елементарних видів пам'яті. Природна здібність дитини закарбовувати й відтворювати матеріал сприйняття активізується переважно позитивними емоціями.

— Позитивні емоції впливають і на продуктивність довільного чи мимовільного запам'ятовування дорослої людини. Але свідомість має тенденцію обмежувати участь почуттів у мнемічних процесах. Доросла людина запам'ятовує переважно зрозуміле, осмислене, незалежно від його емоційної забарвленості. «Пам'ять розуму» має лише легкий, так би мовити, акварельний колорит. Це емоційно прозора пам'ять.

— Для пам'яті мистецтва особливе значення має той тип запам'ятовування, на організації якого позначається не лише характер («тон») почуття, а й його сила. Лише цим можна пояснити, чому пам'ять поета така щедра на матеріал, в принципі чужий довільному запам'ятовуванню, скерованому свідомістю. Художнику, як і поетові, властиве актив-

¹ Смирнов А. А. Избранные психологические труды: В 2 т. — М., 1987. — Т. 2. — С. 59.

не запам'ятовування «випадкового», «другорядного», незрозумілого, дивного, неймовірного, виключного і надзвичайного. Специфічні образи, сприйняті в хвилини душевних потрясінь, в моменти афектів, екзальтацій, також поповнюють художню пам'ять поета.

«Пам'ять серця» не визнає розмежування на зрозуміле й незрозуміле і навіть віддає перевагу останньому. Незрозуміле, але хвилююче, вражаюче фіксується в мозку у формі емоційально виразних і пластично чітких зорових образів¹. Дивна схильність поетів «очуднювати» сприйняття реальності, свідомо загострювати, «перебільшувати» свої почуття пояснюється неусвідомлюваним прагненням звільнити палеокортекс з-під надмірної опіки нової кори, наблизити своє мислення до образно продуктивного архаїчного типу. Пам'ять поета, як і пам'ять древньої людини, нерозривно пов'язана з емоцією. Нервові механізми його запам'ятовування успадковуються від найвіддаленіших предків. В онтогенезі продуктивне запам'ятовування образного матеріалу у виключно сильних станах емоційної напруги властиве дітям дошкільного віку. На таку думку наводить зокрема вірш Л. Талалая «У хаті тепло». В центрі твору — трагічна сцена сільського життя часів війни, побачена очима дитини, ще не здатної збагнути ситуацію, але глибоко враженої горем близьких людей.

Поет не вдається до аналізу відтвореної сцени, завдяки чому перед нами постають результати запам'ятовування, скерованого не інтелектом, а саме почуттям. Ось як виглядає ця цікава реконструкція, вірніше, художня інтерпретація пам'яті дитини:

¹ Конкретніше про так звану «естетику незрозумілого», таємничого, дивного йдеться у статті «Загадковий живопис Рене Магрітта», що додається до основного тексту книги.

У хаті тепло.
Пахнуть ліки.
І пахне глиною долівка.
І смачно пахнуть у руці
Із кукурудзи баранці.

А я нічого ще не знаю.
І не розказують мені
Про те, що сам я помічаю,
Про те, що бачу у вікні.

В напіввідчинену квартиру
Осіньні листя заліта.
Стоїть заплакана сусідка,
В руках тримаючи листа.

І мати йде.
Біліє хустка.
В горошок плаття мерехтять.
Од відер кольору капусти
Старе коромисло рипить.
На стежку дівочка прозора
Тече з високого відра.
Сусідка з матір'ю говорить,
І мати сльози витира.

Про що розмова, я не знаю,
Десятилітній чоловік.
Лише дивлюсь. І відчуваю
Холодну шибу на чолі.

«...Не знаю... Лише дивлюсь і відчуваю» — бездоганно точна формула сприйняття й запам'ятовування у хвилини потрясінь і емоційальних напружень. Відсутність розуміння головного компенсується можливістю запам'ятати все до найменших подробиць.

«Нерозумне» запам'ятовування надзвичайно щедре на яскраві (емоційно забарвлені) подробиці, деталі, виразні «частковості». Ціле постає як сума предметних сприйнять. Деякі дослідники вважають, що пам'ять архаїчної людини була *ейдетичною*, тоб-

то здатною до відтворення надзвичайно живих, щедро деталюваних і емоційно забарвлених образів предметів і сцен. Певною мірою ейдетичність властива дітям і поетам. Продуктивність їхнього сприйняття і запам'ятовування безпосередньо пов'язана з активністю переживання. Інтелектуальна активність сучасного мистецтва не викликає сумнівів, але його здатність відтворювати світ у вигляді розгорнутих рядів зорових, емоційно насичених образів забезпечується не активністю розуму, а насамперед активністю почуття.

Існує безкінечна багатоманітність емоцій і почуттів. І всі вони мають певну причетність до поетичної пам'яті. Найпершим серед тих з них, що активізують процес запам'ятовування і сприяють його продуктивності, слід називати *здивування*. Справжньому поетові властиве наївне, дитинне (а за суттю своєю атавістичне) відчуття світу як незбагненого *дива*. Ним «одивнюється» навіть те, в чому розум не знаходить нічого дивного, що більшість людей сприймає як щось знайоме, цілком зрозуміле, буденне. Аналітичне мислення йде від незнайомого до знайомого, від незрозумілого до зрозумілого. Стратегія художнього мислення веде поета іншим шляхом. У знайомому він *шукає незнайоме, дивне, хвилююче, загадкове*. Перш ніж опоетизувати щось, треба його «емоціоналізувати», одивнити, тобто підключити до процесу пізнання механізми емоціональних оцінок палеокортексту.

Коли він справді «включається», з'являються хвилюючі своєю неповторністю образи, сама реальність постає з віршованих рядків, як незбагненне диво. Це диво олюднення світу починається тепер, як і в сиву давнину, з наповнення реальності людським переживанням, *емоціонального осягнення* нескінченної багатоманітності явищ життя.

Типовий приклад *очуднення звичайного* в момент поетичного сприйняття знаходимо, наприклад, в сцені зустрічі героїні роману Ліни Костенко «Маруся Чурай» з красою українського степу. Побачена «очима» емоціонального мозку картина рідної, ще з дитинства знайомої природи здається Марусі такою незвичайною, приголомшливо «новою», що вона не може не дивуватися, як все те, що переживає вона в цей момент, вкладається в одне лише поняття, закріплене розумом в звичайному слові «Україна»:

Буває, часом сплину від краси.
Спляюсь, не тямлю, що воно за диво,—
оці стени, це небо, ці ліси,
усе так гарно, чисто, незрадливо,
усе як є — дорога, явори,
усе мов, все зветься — Україна.
Така краса висока і нетлінна,
що хоч спинись і з богом говори.

Емоційно-предметне сприйняття і запам'ятовування в моменти активізації нервових структур палеокортексту — *одне з найчистіших і найпотужніших джерел образного мислення* сучасного мистецтва. Втрачаючи зв'язки з емоціональним мозком, живий інтерес до результатів його діяльності, воно втрачає й свою суть, свою художню специфіку.

Але ми зробимо непоправну помилку, якщо отожнимо сучасне художнє мислення з архаїчним на тій підставі, що для обох них властива афектація. Мислення поета можна розглядати як регресивне *лише до певної межі*. На відміну від архаїчного воно здатне у певні моменти абстрагуватись від емоцій, дозувати й контролювати їх участь у творчому процесі. Міркуючи над цим, М. Арнаудов наводить таке характерне місце з щоденників Гонкурів:

«Концепція народжується тільки в спокої і немовби у сні духовної активності. Емоції несприятливі

для народження книжок. Коли хто-небудь відданий своїй уяві, він не повинен жити. Необхідні спокійні і звичайні дні, певне ремісництво всього ества, філістерське зосередження, щоб на світ з'явилося велике, вистраждане, драматичне. Люди, які надто піддаються своїм пристрастям або нервовим хвилюванням, не створять творів і порозтринькають своє життя у переживаннях»¹. В іншій цитаті з Байрона, наведеної М. Арнаудовим, читаємо таке: «Моя поезія — це сон моїх приспаних пристрастей. Якщо вони прокинуться, я не зможу говорити їхньою мовою»².

Процеси переживання й мислення розмежовані навіть у такому «наймоційнішому» мистецтві, як музика. Під час творчості, писав П. І. Чайковський, мислення композитора має вивільнитися з-під впливу тих емоцій, які він в ті хвилини реально переживає: «Ті, хто думає, що художник, який творить, в моменти афектів здатний за допомогою свого мистецтва виразити те, що він відчуває, помиляються. І сумні, й радісні почуття виражаються завжди, так би мовити, ретроспективно. Не маючи особливих причин радіти, я можу проїнятися веселим творчим настроєм і, навпаки, серед щасливої обстановки створити річ, просякнуту щонайпохмурішими і найбезнадійнішими почуттями»³.

Розвиток художнього мислення йшов шляхом розрізнення думок і емоцій, розмежування активності почуття й інтелекту. Але, з іншого боку, це був також і процес налагоджування принципово нових зв'язків між тим, що мислиться, й тим, що відчувається. По-

¹ Арнаудов Михайл. Психологія літературного творчства.— М., 1970.— С. 209.

² Там же.— С. 208.

³ Чайковський П. И. Полн. собр. соч.: Литературные произведения и переписка.— М., 1962.— Т. 7.— С. 314—315.

передні стани творчості потребують активності систем палеокортексу, художня реалізація пережитого — неокортексу, зокрема активності аналітичного мислення. Опановуючи секрети свого мистецтва, сучасний поет набуває насамперед вміння сполучати в собі лід і полум'я, екзальтацію з холодним «розрахунком». Кожному з нас дано бути поетом «в житті», гостро переживати явища реальності, прагнути до гармонії почуттів, але вміння безпристрасно осмислювати свої почуття, не абстрагуючись від них самих, властиве лише тим, хто знайшов у поезії справу свого життя.

7. ДРЕВНЯ СЛОВЕСНА МАГІЯ І СУЧАСНА МАГІЯ СЛОВА

Інтелект відкрив перед первісним мистецтвом нові перспективи. Завдяки йому емоційно-образне мислення не зникло з історичної арени разом з архаїчним суспільством, яке його породило. Воно трансформувалося в мислення художнє, одну з специфічних і самобутніх форм сучасної суспільної свідомості. При цьому в окремих різновидах поетичного мислення й досі зберігаються *традиції архаїчного дологічного мислення*, неподільно пов'язаного з станами емоціональної напруги. Та й справді, було б дивно, якщо присутня у кожній поетичній формі активність емоціонального мозку не проявилась би десь у сконцентрованому вигляді і, звільнившись з-під надмірної опіки розуму, не утворила чогось подібного до форм первісної художньо-практичної діяльності.

Як на наш погляд, найвиразнішим проявом мислення за «законом афекту» є так звана словесна магія, окремі елементи якої властиві й сучасній поетичній творчості, хоча, звичайно, саме розуміння

магії сучасною людиною та її предком має суттєві відмінності.

За стародавнім магичним словом стояла віра (раціонально необґрунтована система поглядів). Ім'я людини ототожнювалось з її душею. А оскільки остання уявлялась чимось реально існуючим, саме слово-ім'я набувало предметності, ставало тим, чим можна було предметно маніпулювати. Архаїчні люди вірили, наприклад, що певні дії з іменем можуть сприяти або завдавати шкоду самому його носію. В Стародавньому Єгипті (як, до речі, і в описаних етнографами сучасних первісних племенах) «справжні» імена, дані при народженні, зберігалися в таємниці. Порухення табу в архаїчному суспільстві могло привести до позбавлення імені, що було досить суворим покаранням, оскільки для покараного це означало втрату самого себе. Він, так би мовити, викреслювався з числа реально існуючих одушевлених істот, перетворювався на ніщо. Знання назв предметів і явищ було рівнозначне можливості панувати над ними. Цим, мабуть, і пояснюється, чому бог Корана, прагнучи наблизити людину до себе і поставити її над усіма іншими створіннями, вперше називає імена всього суцього саме їй, а не ангелам. Тим самим він наділяє її частиною свого «божественного знання».

У цій мусульманській легенді не можна не почути відгомону віри перших носіїв мови в її реальну, але незрозумілу для них силу. Відкриття мови як знаряддя пізнання і оволодіння світом було одним з найвражаючих відкриттів в історії людства. Проте цілком слушне розуміння слова як реальної сили не могло не породити в архаїчному суспільстві ідеї його використання в магичній практиці, бажання досягти бажаних результатів шляхом певних маніпулювань над іменами, назвами та іншими лексемами.

В практиці тувинських шаманів магичну функцію виконувало звуконаслідувальне слово, слово-музика, слово-вигук, тобто *слова, позбавлені семантичного значення, але насичені емоціями*. «Слова, нібито позбавлені смислу, справляли, за відомостями наших інформаторів, сп'яняючий вплив на глядачів. Помічники шамана сиділи звичайно праворуч і ліворуч від нього, вигукуючи ті ж самі слова:

Азыг аксын, оой-оой,
Аазатпа, оой-оой,
Азыг дижин, оой-оой,
Шааратнам. Оой-оой.

Свій рот, оой-оой,
Не відкрий, оой-оой,
Своє ікло, оой-оой,
Не показуй. Оой-оой.

Це шаман звертається до еереня моосу, щоб той не показував людям своєї грізної зовнішності. Слова «оой-оой» в даному випадку виконують магичну функцію¹.

Проте в цілому ряді стародавніх заклинань інших народів вживалися переважно ті ж слова, що і в звичайній мовній практиці. Для того, щоб звичайне слово набуло магичних властивостей, воно піддавалося певним операціям, суть яких, на наш сучасний погляд, зводилася до збільшення емоціонального змісту у звичайних словесних означеннях.

Серед таких прийомів слід насамперед назвати *прийом емоційного нагнітання* шляхом повтору певних звукових чи семантичних структур. В результаті його вживання слово нібито залишається тим же, але емоційне його значення неухильно зростає. Воно,

¹ Кенин-Лопсан М. Б. Обрядовая практика и фольклор тувинского шаманства.— Новосибирск, 1987.— С. 130.

так би мовити, *обростає емоціональними відгінками*, за якими вже важко розглядити його «первісний», загальновідомий зміст. Щось подібне зустрічається і в сучасній поезії, особливо тоді, коли йдеться про повтори (анафори, епіфори), рефрени, паралелізми, які теж покликані підсилювати насамперед емоційний вплив повторюваних слів і виразів на слухача. Слова нібито не міняються, і в той же час з кожним новим повтором змінюється інтонація, змінюється характер пов'язаних з ними переживань. *Слово починає жити поза своїм логічним змістом, набуває важко вловлюваної розумом значимості*. Повторення й інтонаційне варіювання окремих слів чи звукових елементів у поезії супроводжується *нарощуванням в них сили емоційного заряду*. Повторювані слова відображають *не розвиток думки, а розвиток почуття*, не поглиблене осмислення, а поглиблене переживання відомого.

Саме таке звертання не до неокортексту, а до древнішого за нього емоціонального мозку бачимо і в «віршах»-плачах, і «віршах»-заклинаннях ассиро-вавілонської книги «Злі духи», майстерно перекладених російською мовою В. Шилейком. Стародавній «поет» прагне переконати свого «читача» не аргументами, не силою аналітичної думки, а силою вкладених у рядки почуттів. Сучасного читача не може не вражати величезна кількість повторюваних ним (і підкреслюваних нами) слів. Якщо ми зуміємо *вкласти почуття* в кожне з них, то до нас через віки прийде те ж саме відчуття оп'яніння словом, яке переживали від спілкування зі словесною магією стародавні люди, ще не знайомі з сучасними «інтелектуалізованими» віршами:

*Злой дух, злой демон, злой призрак,
злой черт, злой бог, злой бес,
все эти злые,—*

*да не коснутся
моего тела,
да не свирепствуют
передо мною,
да не ступают
следом за мною,
да не проникнут
они в мой дом,
да не сломают
мою ограду,
да не проникнут
в мое жилище.
Небом будь заклят,
Землей будь заклят¹.*

Сучасний читач не вірить у древню словесну магію, але й він не може не відчутти величезної експресивності повторюваних «магічних слів», не почути тієї несамовитої пристрасті, з якою вони виголошувались колись. І для нас вони не втрачають своєї первісної емоційної переконливості. І це при тому, що ми майже не сприймаємо того змісту, який вкладали в них древні люди.

Йдучи в обхід аналітичних функцій мозку, «магічне слово» активізує механізми палеокортексту. Достовірність думки підміняється достовірністю бажання. Ілюзорна картина світу набуває суб'єктивної значимості. І це досягається за допомогою одного-єдиного і досить простого прийому дублювання синтаксичних конструкцій і повторення насичених емоціями слів. Всю силу свого натхнення стародавній поет вкладає в розробку й поглиблення не думки, а почуття. І, як здається, таке спостереження особливих доказів не потребує:

*Плачем в доме владыки
разносится жалоба,*

¹ Вскходы вечности: Ассири-вавилонская поэзия.— М., 1987.— С. 81.

Палачем о граде владыки
разносится жалоба.
Этот плач достигает льна,
и лен не приносит одежды,
этот плач достигает зерна,
и зерно не приносит колосьев,
достигает он житниц с добром,
и они не приносят богатства,
достигает жен и детей,
и из них не рождается сила,
этот плач достигает реки,
и река не рождает кустов,
этот плач летит над полями,
на полях не родятся злаки...¹

Поетична сила цих рядків очевидна й для нас, сучасних людей. Але не слід забувати, що в стародавні часи вони сприймалися зовсім не в метафоричному плані. Слухаючи цей плач, древня людина справді відчувала їх чаруючу силу, впадала в своєрідний стан сп'яніння словами. І в ці хвилини екстази, екстазу їй справді здавалося, що гіркі почуття мучать не лише її, що все навколо мертве, втрачає інтерес до радості буття, занурюється у страшні глибини відчаю і смерті.

Емоційна сила повторюваного слова величезна. З його позірною «одноманітністю» не може змагатися навіть вишукане красномовство. І це добре знали «автори» древніх «поетичних» текстів. Цікаво співставити в цьому плані мову жерця і грішника у ассіро-вавілонських «Покаянних псалмах». Перший з них блискуче демонструє своє натреноване професійне красномовство. Для другого риторичні прикраси — недоступна розкіш. Всю пристрасть свого почуття вкладає він лише в повторювані слова й вирази і досягає величезного ефекту:

¹ Вскходы вечности. — С. 19—20.

Жрец:

Средь вздохов живет он,
средь горестных криков, в утешении сердца,
средь горького плача, средь горьких вздохов,
будто голубь, он стонет день и ночь без конца.
К милосердному богу он взывает, как телка,
издает он мучительный стон.
Перед богом с молитвой преклоняет он лик свой,
плачет он: подойди, не оставь!

Кающийся:

Я скажу тебе дело, несказанное дело,
я поведаю слово, неповторимое слово.
Боже мой, я скажу тебе дело, несказанное дело,
Боже мой, я поведаю слово, неповторимое слово¹.

Сучасна поезія чимало «запозичила» з первісної «поезії», яка по суті своїй була лише словесною магією й переслідувала цілком практичні цілі. З часом віра в словесну магію зникла, але залишилась пам'ять про здатність повторюваного слова чарувати почуття, трансформувати сприйняття світу. Залишилась і пам'ять про ті прийоми, які розробляли і удосконалювали стародавні «поети». І нині поезія плаче так само, як і тисячі років тому:

Ой Данилку-Данилочку, що ж ми будемо робити:
покинув ти нас, тепер тебе немає у нас.
Хай земля одчинить двері і щастя подасть тобі,
хай вона дасть тобі статку багато,
хай вона дасть тобі хоч одне свято,
хай вона дасть тобі дружину,
а ми покладемо тобі горошину,
а ми покладемо тобі куфайчину,
а ми тобі, батьку, покладемо барвінку,
щоб у тебе було зелено довіку.
Щоб у тебе було довіку світло,
ми покладемо тобі сопілку.
Походив ти за вівцями та коровами...
Поведи його, зеле, в білі хороми...

(М. Воробйов. «Сяйво про Данила»)

¹ Вскходы вечности. — С. 104.

Ті поетичні тексти, для створення яких розвиток почуття важить більше, ніж розвиток закладених в них думок, ми називаємо *сугестивними*. Звичайно, не обов'язково, щоб їхні автори в усьому йшли вслід за стародавніми «поетами». Ефект сугестивності, хмільного напливу почуттів досягається в наш час багатьма засобами (зокрема й шляхом послідовного повторювання насичених емоціями слів). Ми не будемо перераховувати їх й аналізувати. Зазначимо лише те, що має безпосереднє відношення до психологічного змісту таких творів.

Сучасна сугестивна поезія — прямий спадкоємець художніх традицій, сформованих у межах стародавньої словесної магії. Насамперед це поезія з помітно *зниженим рівнем інтелектуальності*. Брак аналітичності компенсується в ній емоційно забарвленими образами. Інтерес поетів до таких інтелектуально нейтральних форм нерідко породжений відчуттям втоми від *надмірної залогізованості* сучасного художнього мислення. Достовірність почуття не вимагає доказів. «Доказовість» емоції в її власній силі й виразності. Повертаючись до магичних джерел слова, сучасні поети досить легко знаходять ті прийоми «емоціоналізації» образу, які в старі часи використовувались з цією метою їхніми попередниками. За *нарочитими повтореннями однокореневих слів* у вірші Є. Гуцала «Каменеруби» досить чітко прочитується прагнення відчутти чар звичайного слова, наповнити його сухою логічну «оболонку» суб'єктивно виразним почуттям:

Каменеруби лише камінь в каменоломнях знають,
тому каменерубів каменерубами звать.
В каменоломні камінь вони ломами ламають,
в каменоломні зранку й допізна лома гудуть.

Образ каменоломні створюється тут за допомогою звукової пластики, скреготом і гупанням одноманітно

повторюваних слів. Сам кар'єр ми не бачимо, ми переживаємо його, як реальність певних почуттів, репрезентованих звуковими образами. Первісна словесна магія, як і ритуальна музика і танок, були першими спробами диференціювати людські почуття, закріпити їх у образах, опредметити їх і зробити доступними для розуміння. Оперування образами почуттів і досі становить основу музичного мистецтва. Увиразнює і вдосконалює їх і сучасна лірична поезія. З одного боку, вона осмислює емоціональне життя людини, раціоналізує, визначає його соціальну суть, а з другого — продовжує традицію оперування емоційно насиченим словом, традицію первісної суто *почуттєвої диференціації реальності*.

На жаль, в сучасній ліриці гармонійні творчі стосунки між словом-почуттям і словом-думкою іноді деформуються. І тоді з'являються або безбарвні, сухі, залогізовані вірші, або ж за сучасною поетичною сугестією проступає досить прямолінійна й примітивна імітація архаїчної магії. Позалогічне оперування словом-плачем, словом-вигуком, словом-почуттям знаходимо у вірші Є. Гуцала «З Куликового поля». Спочатку повторення однокореневих слів сприяє посиленню їх емоціональності, надає рядкам певної музичності:

Вертаємося з поля... Куликовим
його в віках увічнили віки.
Над Куликовим полем сивобровим
із віку в вік літають кулики.

На жаль, подальше оперування словом «кулик» відбувається вже не за законами первісної словесної магії. Воно повторюється десятки разів і втрачає будь-який смисл. Проте відомо, що ворожба над словом, яке нічого не означає, не можлива.

Тут куликові простори за Доном.
Тут Дон цвіте судвіттям куликів.

І тут Неправди куликове лоно,
тут куликові пристрасті віків.

Тут звірі куликові — вовк, лисиця,
бо куликовий руський світ оцей.
В нічних зірок тут куликові лица,
і куликове в місяця лице.

Тут куликові потаємні броди,
тут куликова у майбутнє даль.
Тут куликові радощі народу,
і куликова тут його печаль.

Тут наша вічна куликова віра,
тут невмирущий куликовий день.
Тут достеменно куликова міра
життя і смерті, горя і пісень.

І так далі, аж до екзальтованих вигуків: «Живи й красуйся, поле Куликове, літайте, куликові кулики!» або: «Хай куликові водяться лисиці, хай куликові водяться орли! Щоб піднебесні куликові лица в нічних зірок і в місяця були!»

Прочитовані вірші Є. Гуцала засвідчують продуктивність певних стародавніх форм емоційно-образного мислення в сучасній поезії. Водночас слід сказати, що сучасна магія слова має ряд суттєвих відмінностей від архаїчної словесної магії. Ототожнювати їх не можна. Достовірність почуття в сучасній поезії підкріплюється конкретністю й глибиною аналітичного мислення. Активність палеокортексу в творчому процесі невіддільна від енергії неокортексу.

8. АНАТОМІЧНО-ФУНКЦІОНАЛЬНИЙ АСПЕКТ ТВОРЧИХ ПРОЦЕСІВ (ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ)

В попередніх розділах було розглянуто (у найзагальніших рисах!) участь функціональних структур мозку в процесах створення поетичного тексту.

Спробуємо тепер коротко викласти основні висновки.

Найважче виявити «художні здібності» нашого найдревнішого мозку — рептильного комплексу.

На нашу думку, він бере участь в організації шаблонних форм сприйняття й запам'ятовування. Відтворення такого матеріалу пам'яті не вимагає ані розумової, ані емоційної активності.

Можна припустити, що участь рептиліанського мозку в художньому відображенні проявляється:

— в цілком автоматичному відтворенні цілого ряду версифікаційних форм (вірш, метр, строфіка, римування), шаблонних словосполучень і образних конструкцій;

— у випадках некритичного ставлення поета до самої суті, змісту традицій, а також до правил, приписів, норм;

— в ритуалізації поетичного мислення, тобто бездумному повторенні вже апробованих форм художнього мислення.

Звичайно, нам важко уявити будь-яку рептилівську діяльність, не спрямовану розумом і почуттям. В людей такого не буває. (В психічно здорових людей!). Автоматичність і шаблонність, нав'язувані поетичній творчості рептиліанським мозком, набувають загрозливого відтінку лише тоді, коли знижується рівень її інтелектуальності і порушуються емоційні контакти з реальним життям. У таких випадках поезія-ритуал перемагає поезію-творчість.

Значно глибші зв'язки з художньою творчістю має палеокортекс, або, як його називають, емоціональний мозок. Найсуттєвішою ознакою поетичного тексту (з погляду психології) є його емоціональна виразність. Активністю почуття позначені художнє сприйняття, пам'ять поета і його мислення.

На думку автора цих рядків, для утворення специфічно поетичного стилю мислення необхідне *тимчасове панування активності емоційних станів над аналітичною активністю мозку*.

За нашими спостереженнями, домінуюча активність емоціонального мозку проявляється на таких етапах художнього процесу:

— В момент специфічно поетичного сприйняття реальності, коли помітно змінюється і деформується уявлення поета про час і простір, з'являється почуття дереалізації світу, його вражаючої незбагненності, очуднення.

— Під час активного запам'ятовування, спрямованого не інтелектуальною, а суто емоціональною активністю мозку. Основу поетичної пам'яті становить все незвичайне, виключне, дивовижне, вражаюче, неймовірне і незрозуміле. Поет запам'ятовує необхідний для своєї творчості матеріал у виключних станах емоціональної напруги, афекту, екстази. Емоція не заважає, а навпаки, сприяє продуктивності його специфічного запам'ятовування. В його пам'яті найкраще закріплюється емоціонально забарвлений матеріал, те, що здатне викликати сильні емоції.

— Поетичне мислення у багатьох своїх моментах також невіддільне від станів емоційної напруги. Особливо виразні сліди емоційно напруженого мислення знаходимо, наприклад, в прийомах сучасної магії слова, які беруть свій початок у первісній поезії молитов, плачів, заклинань і замов.

Проблема поетичного стилю мислення до певної міри це й проблема співвідношення і взаємодії сучасного вербально-логічного і архаїчного (регресивного), емоційно-образного типів відображення.

У процесах аналітичного й художнього мислення беруть участь *ті ж самі* анатомічні утворення мозку,

ті ж самі функціональні системи. В обох випадках *мозок працює як єдине ціле*. Все залежить «лише» від того, яка макроструктура домінує. Під час художньої творчості найбільшу активність виявляє права півкуля в цілому, а також емоційний мозок, який є цілісною функціональною системою. Завдяки їх напруженій діяльності (яка знаходить підтримку з боку неокортексу та Р-комплексу) пізнання набирає емоційно-образних форм. Такий тип емоційно напруженого мислення панував в архаїчні часи. В сучасному світі найяскравіше проявляється він в художній творчості. (Хоча, звичайно, не слід забувати й про суттєві відмінності між архаїчним і художнім мисленням).

Ми успадковуємо від наших далеких предків мозок, здатний насамперед до емоційно-образного мислення. Злагодженість у роботі його структур відпрацьовувалась і вдосконалювалась протягом тисячоліть. І тому не дивно, що для того, щоб оволодіти принципово новою культурою сучасного аналітичного мислення, нам доводиться підправляти, перебудовувати і навіть ламати успадкований нами древній ансамбль мозкових структур. Ми навчаємо дітей, які схильні мислити образно, емоційно, суб'єктивно, думати логічно, не «піддаватися емоціям», оберігаємо їх від «безплідних» фантазувань та мрій. Ті з них, хто лише частково піддалися «перевихованню» і продовжують користуватися емоційно-образним мисленням, культивують і розвивають його творчі можливості в умовах сучасного, переважно раціонального в своїй психологічній основі життя, стають поетами, художниками, музикантами. І декому з них вдається-таки довести, що збережене і розвинуте ними древнє емоційно-образне мислення не дитяча забавка, не рудимент, не пережиток, а соціально потрібна властивість мозку творити внутрішньо цілісну картину реаль-

ності. Поетичне (й ширше — художнє) мислення не випадковий додаток до сучасного, аналітичного. Це надійний фундамент, на якому *надбудується* уся широко розгалужена система сучасного раціонального пізнання світу.

Додаток: Загадковий
живопис Рене Магрітта

ВІД АВТОРА

У моїх етюдах неодноразово згадувалось про творчі шукання сюрреалістів. Зокрема, їхнє розуміння ролі підсвідомого в мистецтві і концепцію наближення літератури й живопису до сновидінь.

Взагалі тут переважає позитивне ставлення до теоретичної думки й творчої практики сюрреалістів. Така вже «специфіка» цієї книжки.

Але в той же час зрозуміло, що ідеальних художніх систем на світі не існує. Кожний художній напрямок щось знаходить, а щось і втрачає. Щось упрозорує, щось затемнює. Кожне джерело світла породжує свої тіні.

Аби уникнути фрагментарності у підході до сюрреалізму, додаю до основного тексту й цю свою статтю. В ній йдеться про світлі і темні випромінювання розкутої ним у 20-ті роки художньої фантазії. Про її Альтамірі і провалля.

Про все це ми маємо знати, оскільки творчі досягнення сюрреалістичної революції в мистецтві давно вже стали загальним надбанням і широко використовуються цілим рядом сучасних поетів, прозаїків, художників, які не вважають себе сюрреалістами.

1. ТАЄМНИЙ АГЕНТ СЮРРЕВОЛЮЦІЇ В БРЮССЕЛІ

Скільки дверей припадає в цьому світі на одну людську душу? Якщо підрахувати, виходить багато. В одній лише однокімнатній «холостяцькій» квартирі — п'ять. Плюс ті, що на роботі. Додамо ще ті, в які кожен з нас заходить у щоденних справах. Значлива сума вимальовується. Але, звичайно, головне в дверях те, що вони зачинаються. Щось від чогось відділяють, відокремлюють, ізолюють. Наш світ достеменно розчленований на тисячі клітинок. Двері — крім всього іншого — також і символ розумного і нерозумного, потрібного й непотрібного розмежування нашого єдиного людського буття на цій землі.

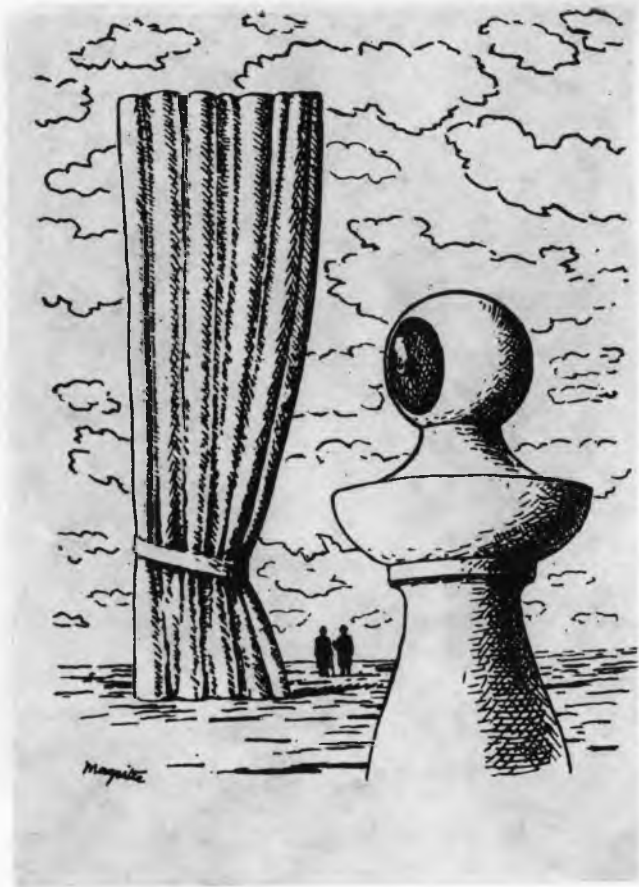
Особливо гостро відчуваєш це, дивлячись на картини великого бельгійського художника Рене Магрітта (1898—1967). Він не любив усього, що обмежує світогляд людини, замикає у чітко окреслених межах. І, мабуть, тому його пензель нерідко полишав на зображеннях щільно причинених дверей величезні діри, обриси яких нагадують силуети людських постатей. Ніби хтось проламувався крізь них силою, не маючи можливості або терпіння відчинити їх звичайним способом. Рвався назовні, на простір, на волю, до живих голосів, — як людина, яка невідомо чому опинилася сама серед склепу і, усвідомивши раптом своє положення, обрушила на позірно непорушні двері всю силу свого відчаю. Відомо, що Р. Магрітт не

потерпав від клаустрофобії (боязні закритих приміщень). Не любив подорожей. Після повернення з Парижа 1930 року майже не полишав Брюсселя. Годинами просиджував над шахівницею в своєму улюбленому кафе «Грінвіч» перед тим, як вирушити додому, де він і писав свої картини, стоячи на персидському килимі. Майстерні в нього не було, і він не відчував від цього ніяких невигод. Очевидно, реальні двері зовсім не бентежили його уяву. Про них він думав в якомусь іншому, не буденному плані, заглиблюючись у світ думок про живопис, мистецтво, культуру. Можливо, що виразні діри у дверних панелях поєднувались в нього із спогадами про ті далекі дні, коли він, ще школяр, грався з дівчинкою на покинутому кладовищі провінційного містечка. Іноді вони піднімали ґрати і спускались в склепи. Одного разу, згадував художник, вигулькнувши на денне світло з сутінків підземелля, він побачив серед надгробків і листя дерев художника, який, здавалося, не малював, а чаклував серед кладовища. Саме тоді в душу Рене Магрітта запала думка, що художник — це та людина, яка має безпосереднє відношення до таємниць, що ховаються за поверхнею щоденного життя.

Загадка людського життя — це теж двері, які прагне відчинити наш розум. І скільки добротних брюссельських дверей продірявив пензель Р. Магрітта, щоб переконатися, що за більшістю з них — сама темрява. «Проблема дверей, — писав він, — викликала бачення отвору, діри, крізь яку можна було пройти. У картині «Несподівана відповідь» я показав замкнені двері в кімнаті. У дверях незвичний отвір демаскує ніч». У цих словах, як і в самій картині, звучить думка про існування якоїсь глибоко схованої таємниці людської присутності у цьому світі. Як і Кафка, Магрітт не міг припустити, що в такому важливому ділі обійшлося без загадок і таємниць.



1. Грандіозні дні (1928).



2. Мистецтво перетворення (1967).



3. Згвалтована (1934).



4. Філософія в будуарі (1947).



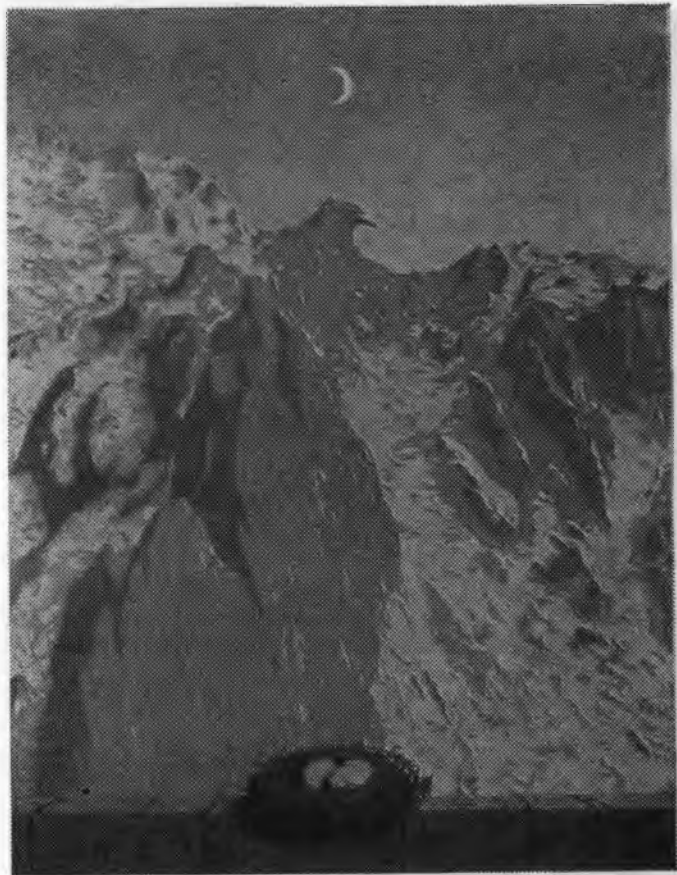
5. Велика війна (1964).



6. Шедевр містеріІ горизонту (1955).



7. Червона модель (1935).



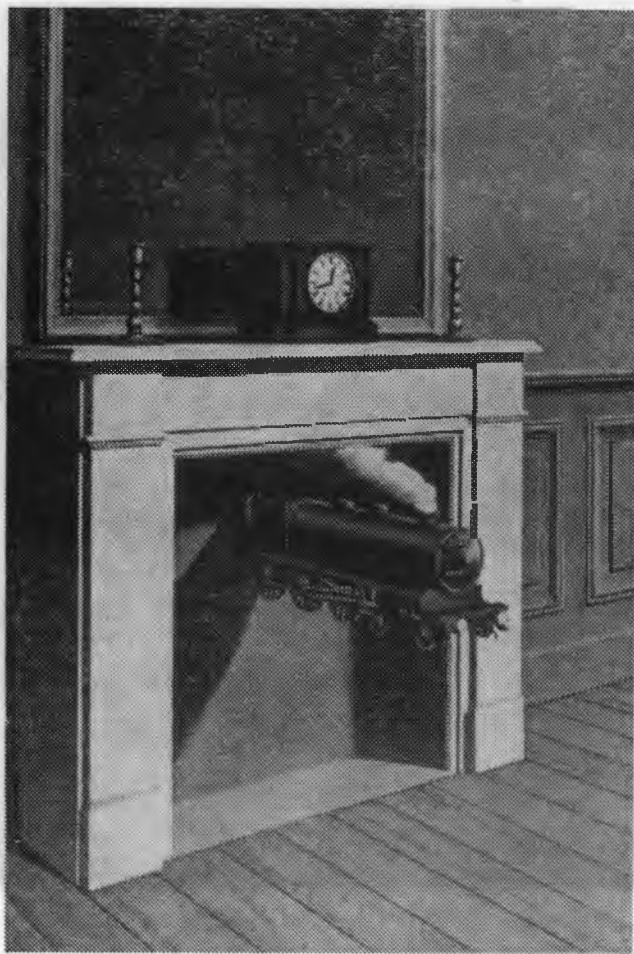
8. Маяток Арнгейма (1962).



9. Перспектива любові (1935).



10. Вимога людськості (1935).



11. Простро́млений час (1939).



12. Мистецтво жити (1967).

Кожна подія щоденного життя, кожен перехожий на вулиці несуть в собі якусь таїну. І кожна людина — окремий світ, відокремлений від інших і в той же час поєднаний з ними тисячма перегоронок і дверей.

Рене Магрітт говорив про таємничість як про одну з найважливіших властивостей реальності. Без неї вона просто перестала б існувати для нас. Звичайно, ця думка не була новою і в часи Р. Магрітта. Новим був шлях, який обрав художник у пошуках прихованих таємниць.

Найкращий засіб проникнення у загадковий світ буденності, вважав Р. Магрітт, полягає у вмінні непомітно з'являтися серед людей і так само непомітно зникати. Бачити все і залишатись непомітним — основна заповідь Рене Магрітта. Він жив так, ніби весь час ховався від своєї світової слави, прагнув у щоденному житті нічим не вирізнитись серед інших, бути таким собі «сірим суб'єктом», чия присутність нікому нічим не загрожує і взагалі майже нічого не означає. Про справжній сенс таких «випадкових» появ «непомітних людей» здатні здогадуватися лише досвідчені детективи. Можливо, Рене Магрітта й справді хвилювали лаври Фантомаса. І нічого неможливого в цьому припущенні немає. Методи стеження і вистежування, хитромудрі тактики втеч і переслідувань, методи розслідувань, збирання фактів і викривальних документів завжди цікавили художника. В юності він писав детективні оповідання і підписував їх псевдонімом — «сицик Ренгіс». Це прізвище — скорочення повного імені художника — Рене — Франсуа — Гіслен: Ренгіс. Як і Аполлінер, Магрітт захоплювався фільмами про Фантомаса, а в останні роки його симпатіями заволодів комісар Мегре Сіменона. Йому імпонувала навіть сама співзвучність прізвищ: Мегре — Магрітт.

Але художник уявляв себе не простим детективом. Хроніка буденного життя міста була поза його творчими інтересами. Він думав про інше. Вдягаючи маску нудьгуючого буржуа, Р. Магрітт уявляв себе в ролі таємного агента сюрреалістичної революції в Брюсселі, який непомітно готує ґрунт для бунту мрії проти нестерпної банальності буднів. Сюрреалісти вважали, що їм вдалося відкрити революційну роль фантазії. Вони щиро вірили, що на певному етапі свого розвитку художні засоби поетичного мислення здатні змести з лиця землі всі соціальні й політичні механізми капіталістичного ладу. «О мила уяво,— зловісно віщував А. Бретон,— за що я найбільше люблю тебе, так це за те, що ти нічого не прощаєш». Подібне ж розуміння уявної краси як форми активного заперечення того чи іншого способу життя властива й Магрітту: «Іноді,— говорив він,— художній образ може стати для глядача дуже серйозним звинуваченням». Це слова людини, яка добре знає, що таке викривальні факти, як вони збираються і використовуються.

Одна з його картин так і називається — «Таємний агент» (1958). Перед нами — кінь, дітище вільних просторів, замкнене у красивому (принаймні зовні естетизованому) інтер'єрі. Його старанно зачесана грива чимось нагадує вишукану зачіску Боттічеллієвої Венери. Та й в самій голові коня виразно прозирають риси сумного і прекрасного жіночого обличчя, яке дивиться на пейзаж за вікном з його долинами й далекими, як сновидіння, горами з суто людським одухотвореним жалем, з почуттям невгамовного душевного страждання. Це сумні мрії за втраченою волею, хоча, як показує художник, вона (ця воля) відгороджена від коня лише низькою перегороною. Сум коня допомагає нам зрозуміти вбогість і банальність нашого щоденного життя. Відгороджена від

світу кам'яною стіною одухотворена поетична істота Магрітта все ж таки не стає образом мрії-невільниці. Це мрія-звинувачення, мрія-месниця, яка має ховатись і терпляче чекати на свій час. В даному разі «таємний агент» — це насамперед агент мрії, агент сюрреволюції. Кінь стає в Рене Магрітта також і символом духовного прогресу, невіддільного в його очах від ідей сюрреалізму. На картині «Нескінчений ланцюг» вудила коня історії владно тримає в своїх руках чоловік у сучасному строї, за ним у зворотній хронологічній послідовності сидять рицар середньовіччя і юний вершник античних часів. Символіка цього зображення зрозуміла. Але Магрітту все ж таки довелося полишити оптимістичні ілюзії щодо майбутнього. Картину 1960 року «Гнів богів» можна розглядати вже як сумний спогад художника про ті часи його далекої молодості, коли йому здавалося, що вершник сюрреалістичної революції от-от випередить матеріальний прогрес, що служить задоволенню елементарних потреб і втілений тут в образі автомобіля 20-х років. Його комфортабельність перетворює мандрівників у нерухомих пасажирів, дає їм можливість долати простір без найменших зусиль. Шалений вершник вже наздогнав автомобіль, копита його коня вже бряжчать на залізному даху салона. Але при цьому відбувається щось дивне: як автомобіль не може відстати від вершника, так і той в свою чергу ніби не здатний випередити його. Скуті одним ланцюгом супутники-суперники стають один для одного справжньою покарою.

Можливо, створюючи цю картину, старий художник сумно усміхався, згадуючи колишню свою впевненість у тому, що духовний прогрес (на чолі якого сюрреалісти бачили насамперед самих себе) не сьогодні, так завтра випередить прогрес матеріальний, технічний. Але цього, як відомо, не сталося. Перед

Європою постали нові проблеми, розв'язання яких відволікало увагу суспільства від мистецтва, зосереджувало його зусилля на завданнях дуже і дуже далеких від художніх та естетичних. Відчуття розгубленості, підозра, що ґрунт історії вже починає вислизати з-під копит коня сюрреволюції, відобразились і в інших картинах Магрітта. Одна з них створена 1940 року, а інша, що несе в собі вже завершену думку про нездоланий конфлікт між історією і сюрреалістичною мрією, — в 1960-му. На обох присутній якийсь загадковий об'єкт, який усім своїм виглядом впевнено і категорично контрастує з рухливими фігурами шаленого коня та енергійного вершника. При цьому здається, що він не лише контрастує з ними, а ніби й активно заперечує можливість будь-якого руху у тому просторі, де він з'являється. Мистецтвознавці й досі не дійшли спільної думки, що правило Магрітту за модель для створення цього ніби простого, а насправді гіпнотично діючого на увагу глядача об'єкта. Одні вважають, що нею могли бути шахові фігурки (як і Дюшан, Магрітт був завзятим шахістом). Можливо, цей образ навіяний формами баясин балюстрад і ніжок столів. Але в принципі це не має особливого значення. Важливе інше: символом всього того, що протистоїть духовному прогресові, став образ із світу технічної предметності. Це вміло, навіть вишукано оброблена токарною фрезою річ. Вона по-своєму красива й досконала, але людська рука майже не торкнулась її. Це — річ стандартна, безлика, призначена для відповідного побутового середовища.

Вершник Магрітта 1940-го року галопує у хащах таких лякаюче безглузких баясин чи величезних шахових фігур. Це рух серед нерухомості, алогічність динаміки серед суцільної статичності, відчайдушне зусилля волі, емоцій і м'язів, зображене художником

на тлі середовища, органічно чужого будь-якій дії, розвитку і зміні.

Цікаво, що образ вершника не дістав подальшої пластичної розробки в творчості Магрітта. Виринувши з глибин його фантазії, він ніби закам'янів на межі, що відділяє розкуту уяву сюрреаліста від реального життя, в якому панує стандарт, припис, зразок і норма.

А от про той, чітко обточений токарною фрезєю, об'єкт цього не скажеш. Він активно завойовує картинний простір Магрітта, трансформується, набуваючи дедалі більшої схожості з людською постаттю. Спочатку на кульці, що завершує щось, схоже на фігуру шахового офіцера, вимальовується людське око. Далі воно розростається, збільшується. І це триває доти, поки сама уявна голова загадкового об'єкта Магрітта не перетворюється на суцільне око.

Щоб остаточно виявити тенденцію фантастичного перетворення стандартної болванки на пересічну й духовно збіднену людину індустріального суспільства, Магрітт вдягає її, як манекен на вітрині універмагу. Дає їй піджак, краватку, білого комірця. Так народжується один із вражаючих образів сучасного європейського живопису — людина-болванка, благопристойно вдягнутий «гвинтик» загального суспільного механізму. Це і є «дуже серйозне звинувачення» суспільного життя у його антилюдській якості — приклад антибуржуазної публіцистики сюрреалізму.

2. ФАНТОМАС ВДЯГАЄ КОРИЧНЕВИЙ ФРЕНЧ

Але найбільшим успіхом художника-«детектива» стала серія картин, у яких він викриває сучасну маскультуру.

Історія цього викриття починається у дні першого знайомства молодого бельгійського художника з паризьким життям. Париж кінця двадцятих років — Париж Пікассо, Кобюр'є, Чарлі Чапліна, Рудольфо Валентино, російського балету й джазових клубів. Але водночас це був Париж блискучих авантюристів, темних діляг, професійних злочинців і... Фантомаса. Він прийшов до парижан зі сторінок романів Марселя Аллена та П'єра Сувестра ще до першої світової війни. Тоді ж з'явилися перші фільми про його інтригуюче безглузді пригоди. У двадцяті роки захоплення фільмами про Фантомаса набуло форми масового психозу. Ця «надлюдина», що вбивала і грабувала лише «заради спорту», не лише перевертала догори ногами усі моральні цінності. Кожним своїм кроком і вчинком Фантомас спростовував уявлення обивателів про всесильність закону та його охоронців. Він залишався принципово невловимим навіть тоді, коли опинявся в руках детективів, проникав до своїх жертв крізь замкову щілину й розчинявся у стінах тюремних камер.

Як це не дивно, Фантомас став улюбленцем не лише паризьких обивателів, а й їхніх «ідейних супротивників» — сюрреалістів. Звичайно, вони добре розуміли, з ким мають справу, але їм здавалося, що, проникаючи у свідомість обивателя, Фантомас руйнує її зсередини, стираючи чіткі грані між добром і злом, розумом і безумством. Він був для них не звичайним кримінальним злочинцем, а віддаленим родичем демонічних героїв романтизму, сіячем зерен бунту проти міщанства і навіть проти самого буржуазного суспільства в цілому.

Якоюсь мірою темні чари генія зла подіяли й на Магрітта. 1928 року він зображує його обличчя в такий спосіб, що здається, ніби цей посланець сатани справді здатний вийти з цегляної стіни і знову без-

слідно розчинитися в ній. І через десять років ніби нічого не змінилося у ставленні художника до Фантомаса. Він навіть фотографується біля цієї картини, імітуючи рекламну позу й вираз обличчя свого «героя». Але при цьому сама назва картини — як удар нагаєм: «Дикун»! Отже, йдеться не про схиляння й не про загравання зі злом. Фантомас для Магрітта не геній і не «надлюдина», а всього лише втілення атаківістичних сил, ворожих розумові і культурі.

І, мабуть, американська дослідниця творчості Магрітта Сюзі Габлік все ж таки помиляється, доводячи, що він був «зачарований образом Фантомаса», як інші сюрреалісти. Вона особисто знала художника, багато розмовляла з ним, записувала його висловлювання, але, цілком можливо, він говорив їй не все, що знав і думав. Можливо, що й сама вона не до всього сказаного ним прислухалась однаково уважно, щось пропускала, чогось просто не розуміла або не бажала розуміти. В усякому разі, її твердження про зачарованість Магрітта Фантомасом аж ніяк не підтверджується логікою розвитку цього образу в його творах. У відомій картині «Вбивця під загрозою» ми й справді бачимо лише варіацію на тему невловності злочинця, який, до речі, не має в даному разі характерних «фантомасівських» рис. Його зображено тут так, що в глядача не залишається жодних сумнівів у тому, що він здогадується і про детективів за дверима, і про свідків за вікном. Сама жертва — молода жінка з закривавленим ротом — лежить тут же на дивані. Але все це ніби й не турбує вбивцю. Стоячи перед трубою грамофона, він спокійно слухає якусь платівку, готовий будь-якої хвилини безслідно розчинитись у повітрі. Ця картина ніби справді підтверджує думку Сюзі Габлік про захоплення художника усім, що виходить за межі буржуазної добropорядності. Але це не зовсім так.

Цей твір всього лише данина модному в той час «чорному гумору». Сюрреалісти також любили полоскотати нерви обивателя удавано захопленими розповідями про всілякі жахи, звірства й неймовірні події. Своє справжнє ставлення до «квітів зла» Магрітт висловив у згаданій картині «Дикун» 1928 року. Тоді ж було написано «Грандіозні дні» — картину, в якій він дав недвозначну відповідь на поширені в той час розмови про небезпечність «фемінізації» європейської культури. Один з лідерів італійського авангардизму Бонтемеллі, аналізуючи причини суспільного занепаду, твердив, ніби «хворобою, що ледь не розклала нас, була краса». «Сьогодні, — писав він, — на порозі доби, чияю основною природою стане мужність, прийшов час наважитись. Інакше кажучи, щоб відкрити нашу добу, необхідно якомога швидше зрозуміти, що ідеальний чоловік має бути некрасивим... Чоловік має поєднувати в собі риси, протилежні тим, що за традицією відносять до жінки і називають красою... Розвиток мистецтва має піти у напрямку «чоловічої антикраси». Звичайно, Магрітту були відомі подібні настрої, але, як свідчить його картина, він принципово відкидав ідею потворно-чоловічого мистецтва. Гетевське вічно жіноче й вічно прекрасне начало було йому ближчим. Саму метафору перетворення жінки на чоловіка (ще один страхотливий кафкіанський мотив у його творчості!) він зображує як сцену насильства, гвалту, відчаю, безпорадності й жаху. Потвору, що вже починає вимальовуватись на картині як результат цього безглуздя, вже не можна назвати ані жінкою, ані чоловіком. Це те, чому взагалі нема місця на цьому світі.

Але з найбільшою очевидністю його негативне ставлення до будь-яких форм ідеології жорстокості, несправедливості й насильства проявилось у картині «Повернення вогню» (1943), у якій він знову звер-

тається до відомого усім читачам книжок Марселя Аллена і П'єра Сувестра образу бунтуючої проти здорового глузду обивателя «надлюдини». На його полотні все зображено так само, як і на обкладинці їхньої книжки 1912 року. Перед нами величезна постать елегантного вбивці, який, подібно до роденівського мислителя, схиливши голову на руку, обдумує свої кощунські задуми і плани.

Париж — як іграшкове місто під ногами Гуллівера. Але за спиною Фантомаса вже не безхмарне небо далекого 1912 року, а небо-полум'я грізного й жорстокого 1943-го. І друга новація: в руці «надлюдини» вже не кинджал вбивці, а розкішна троянда. Це не чужинець, не приبلуда і навіть не заводивник, а впевнений в собі новий хазяїн Парижа. То вже не Фантомас, натякає художник, бовваніє над Парижем, а Гітлер. Не міфічний образ всесильного насильства, а реальне втілення ідеології людиноненависництва.

Дорого заплатили колишні поклонники героя Аллена і Сувестра за торжество нового Фантомаса, «надлюдини» зразка 1933 року. Тисячі з них загинули в окопах, на дорогах евакуацій, у таборах біженців, у тюрмах і концтаборах. На заводах і фермах Бельгії з'явилися військовополонені — раби ХХ століття. У самій Німеччині відбулися знущальні виставки «занепадницького мистецтва», експонати яких (а серед них були і твори сюрреалістів, дадаїстів, кубістів, абстракціоністів, експресіоністів) потім урочи-то спалювались у дворах спорожнілих музеїв. Сам найнекрасивіший чоловік ХХ століття у коричневому френчі з неприхованою огидою розглядав на тих виставках почеплені догори ногами картини колишніх поклонників Фантомаса. Багатох з них вже давно не було в тій самій Європі, якій вони колись так легковажно погрожували бунтом розпалюваних

ними темних сил атакістичної ненависті. Ненависті не лише до буржуазних порядків, а й до будь-якого закону і будь-якого здорового глузду. Бретон, Далі, Ернст, Массон, Тангі втекли до США. Арагон, Елюар, Рене Шар приєдналися до руху Опору...

Магріт зображує фашизм без есесівських блискавок на петлицях і черепів на кашкетах, без громіздких автоматів і рогатих шоломів. У нього ми бачимо «звичайний фашизм» як органічний спосіб життя сентиментальних бандитів. Це абсурдний, божевільний світ «поклонників» Шопена, що трощать і палять Варшаву, «прихильників» доктрини підсвідомості, що запроторюють старого Фрейда за колючий дріт віденського гетто, «обожнювачів» Достоевського, що обстрілюють з гармат російські церкви, «прихильників» вегетаріанства і здорового побуту, що вирощують пахучі троянди попід стінами Бухенвальда і Освенціма. Можливо, там і виросла та троянда, яку зобразив Магріт в руці нового Фантомаса.

Другим значним досягненням таємного агента сюрреалістичної революції в Брюсселі у справі викриття процесів дегуманізації в сучасному світі була картина 1937 року «Біла раса», де висміюється фашистська антропология, яка займалась розробкою «наукових» критеріїв для визначення, які саме люди мають бути знищені як носії тих фізичних ознак, які гітлерівцям чомусь не подобались і оголошувались ними «неарійськими». Як бачимо, новий Фантомас виявився значно винахідливішим у пошуках все нових і нових способів знущання над своїми жертвами. І справді, є щось глибоко сатанинське у самому прагненні надати звірству видимість наукової теорії. Магріт зображує новітні одкровення фашистської «науки про людину» як дике марення люджера, який влаштовує щось схоже на терези із зрізаних з людських облич носів, губів, вуха і ока.

Був час, коли сюрреалісти всерйоз претендували на роль союзників комуністів і виразників ідей соціалістичної революції в галузі мистецтва. Приголомшений звісткою про самовбивство Маяковського Бретон пише велику статтю про життя і творчість поета Жовтня. «На другий день після смерті Маяковського,— згадує Л. Арагон,— Андре Бретон прийняв рішення змінити назву журналу, який він очолював, «Сюрреалістична революція», на іншу — «Сюрреалізм на службі Революції». Нема необхідності коментувати це рішення, його сенс очевидний». Арагон згадує також і про відкритий лист 1932 року, підписаний групою відомих сюрреалістів, до якої входив і Рене Магрітт до свого від'їзду з Парижа (в 1930 році), де зокрема є й такі рядки: «Ми користуємося черговою нагодою, щоб викрити... гниття капіталізму, і зокрема капіталізму французького, імперіалістичного і колонізаторського, а також щоб усіма силами закликати до підготовки пролетарської революції під керівництвом комуністичної партії, до революції за образом і подобою славної російської революції, яка вже зараз буде соціалізм на одній шостій земної кулі». Сам Рене Магрітт у 1945 році вступає до бельгійської компартії. І хоча його формальне членство в ній було нетривалим, сам факт вступу художника до лав комуністів Європи теж багато про що нам говорить. Можна навести чимало інших фактів, які також засвідчують щире бажання сюрреалістів бути визнаними саме комуністами, у яких вони вбачали ту історичну силу, яка врешті-решт зламає усі соціальні й політичні механізми ненависного їм буржуазного ладу. Однак самі комуністи зовсім не поспішали проголошувати сюрреалістичну революцію складовою частиною своєї культурної політики. Їх зупиняла явна диспропорція моментів нищення і творення в їхніх програмах і доктри-

нах, їхнє двозначне ставлення до розуму, моралі і культурних цінностей. Так, наприклад, викриваючи бездуховність свого суспільства, вони водночас закликали до якогось безоглядного нищення культурної спадщини минулого. У той день, коли С. Далі, виступаючи на багатолюдному мітингу, закликав знести Готичний квартал у Барселоні («найлогічніше для цивілізованої людини стерти з лиця землі цей квартал, місце абсолютно непридатне для житла, сморід і сором Барселони!»), він, по суті, нічим не відрізнявся від того анархистуючого комроті з поеми М. Бажана «Боги Еллади», який, бачачи перед собою копії античних скульптур, не відчуває нічого, крім ненависті.

3. МИСТЕЦТВО, ЩО ЗАПЕРЕЧУЄ ЦІННОСТІ ЗДОРОВОГО ГЛУЗДУ

Сахання лідерів сюрреволюції між крайнощів ультралівих і ультраправих концепцій не пройшли повз увагу Рене Магрітта. Він реагує на їхню непевність демонстрацією власної рішучості у виборі напрямку подальшого свого шляху. У післявоєнний час він виганяє з свого живопису все, в чому можна угледіти хоч якийсь натяк на прояв людиноненависництва і культурного нігілізму. Типовим персонажем його картин стає так звана «людина в котелку». Це був рідкісний гість у середовищі сюрреалістів.

Нам, людям, вихованим у принципово інших соціальних умовах, важко збагнути, звідки бралося в них оте неприйняття, похмурі і підозрілі ставлення, а іноді навіть ненависть до обкрадених долею людей, які живуть так, ніби виконують якийсь обов'язок, старанно завчивши, що й коли вони мусять робити, що й як думати в тих чи інших обставинах. Але в історії культури нічого випадкового не буває.

Зневага більшості сюрреалістів до так званої середньої людини, ототожнення народних мас з тупим і завжди ретроградно настроєним «натовпом» мають свій історичний ґрунт і пов'язані з певними елітарними тенденціями у самій культурі, яка в двадцяті роки ще слабо уявляла всі можливі наслідки свого ніцшеанського загравання з новою «аристократією духу». Можна бути далеким від мас і тому байдужим до їхнього життя. Сюрреалісти були близькі і при цьому активно зневажали їх. Звідси всього лише один крок до безглуздо запальної заяви Бретона: «Найпростіший сюрреалістичний акт полягає в тому, щоб з револьвером в руці вийти на вулицю й стріляти навмання, скільки можна, в натовп». Звичайно, такий «найпростіший акт» всього лише епатуюча бретонівська метафора, але в той же час вона не позбавлена й певної психологічної достовірності. Це з'ясувалося пізніше, коли міні «червоних» армій та бригад, міських «партизан» та інших ліворадикальних організацій почали вибухати серед тієї бретонівської «юрби» в універмагах, на вокзалах та аеродромах.

Агент сюрреалістичної революції в Брюсселі в післявоєнні роки категорично відмовився від будь-яких засобів психологічного терору, від тактики погроз, скандалів і залякувань «натовпу». Він намагається увійти в контакт з уявним супротивником сюрреволюції, розпочати з ним мирний діалог. І в такий спосіб прилучити «маси» до малозрозумілої їм світоглядної проблематики сучасного мистецтва. Віднині його засобом впливу на свідомість так званої середньої людини стає некваплива, вдумлива розмова про суть нашого існування у світі, його загадкові аспекти.

Взявши до рук указку лектора, таємний агент сюрреалізму терпляче пояснює своїй аудиторії, що людина й досі не виконала заповіту стародавніх мисли-

телів, і досі ще не пізнала себе, не розкрила і тисячної часточки своїх творчих можливостей. Висловлюючи цю тезу, він нікого не звинувачує і не викриває, навпаки, його падишає сама можливість залучити до розмови про світоглядні проблеми культури якнайбільше коло співрозмовників. З цією метою і створюються ним цілі серії картин, присвячених проблемам специфіки людського пізнання світу.

У картині «Каскад» зображено майстерню художника. На мольберті перед вікном — картина, яка відтворює ту частину пейзажу, яка схована за нею. Справжня башта ніби захована за своїм власним зображенням. Їхні силуети повністю співпадають. Намальована вулиця зливається з реальною. Але в даному разі йдеться не про натуралістичне мистецтво, бо створене ним зображення не може бути абсолютно тотожним з своїм реальним прототипом. Поміщаючи картину між очима глядача і тим, що на ній зображено, художник показує нам, що, як правило, ми бачимо лише те, що вже існує в готовому вигляді у нашій свідомості, і дуже рідко виходимо за межі банальних стереотипів свого сприйняття. Позбавлене творчої проблематичності бачення нічого не змінює у звичній картині світу, воно здатне роками кружляти у колі сірих стереотипів, не помічаючи, що за кожним явищем, кожним об'єктом приховуються тисячі таємниць і загадок.

Ця ж думка прочитується і в картині «Плагіат», де представлено звичайний букет у монументальній кам'яній вазі. Дивлячись на нього, художник бачить той розкішний весняний сад, з якого, можливо, й були принесені квіти. Здавалося б, букет мав би нагадувати нам про красу і неповторність сніжної чистоти травневих яблунь, свіжість сільського неба. Але мистецтво імітації, підсвідомого плагіату не здатне відтворити живого дива реальності. Зрізані, мертві

квіти свідчать лише про спробу якось прикрасити буденність людського існування. Символом безплідності цієї запозиченої в природи краси є принесене з того ж саду і покладене коло вази гніздо з яйцями. Пташенята з них вже не з'являться. У, здавалося б, цілком природних і невинних прагненнях і бажаннях нездатної до творчості людини, твердить Маґрітт, є багато чого такого, що змертвляє світ, вульгаризує й духовно знецінює його.

На картині «Приємна правда» він зобразив стіл, намальований над трьома замуrowаними нішами. Цей образ викликає в уяві глядача картину Леонардо да Вінчі «Таємна вечеря». Але тут нема ані апостолів, ані їхнього одухотвореного вчителя, що говорить їм слова високої, небуденної правди. Від тієї вечері на столі залишилися лише наїдки й напої, сама лише «приємна правда» життя без її високої одухотвореності.

Наші мистецтвознавці ставились до Маґрітта, як правило, упереджено, відкидали все створене ним як щось абсурдне й безглузде. Вони не розуміли його метафоричності, тотожності його образної системи з поетичною мовою, яку, як відомо, не можна сприймати буквально. Перепало від них і картині «Насилля», де за обличчя жінки править її власний оголений торс, зображений у зменшеному вигляді. Вміщені на місці очей груди й справді справляють моторошне враження. Але Маґрітт не збирався лякати глядача, він лише застерігав його від бездушного й бездумного ставлення до краси, від звички надавати перевагу зовнішньому (в даному разі — тілесному) над внутрішнім (тут — духовним). Бачити в жінці лише її тіло, говорить художник, — це і є насилля. Насилля над своїм власним і її духовним світом.

Духовне, індивідуально-неповторне символізує в художній системі Маґрітта людське обличчя — ніс,

очі, губи. Примітивні прагнення й бажання за умовною логікою такого символічного мислення призводять до втрати цих рис. Людина без обличчя — це насамперед духовно спустошена людина. Картина «Принцип задоволення» могла б бути чудовою ілюстрацією до вчення З. Фрейда про структуру людської особистості. Художникові вдалося образно відтворити думку австрійського філософа про небезпечність неконтрольованих розумом примітивних первісних потягів. Фактично перед нами образне зображення того, що Фрейд називав «Воно», — те безлике, неодухотворене біологічне начало, яке передує формуванню в людині її уявлень про власне «Я». Маґрітт зображує цю філософську категорію у вигляді чоловіка без обличчя (замість нього — туманне сяйво). Здається, він досить зручно влаштувався в кріслі перед столом, його ніщо не турбує. Але це оманливе враження. Права рука цієї «задоволеної» постаті напружено завмерла в чеканні моменту, коли глядач перестане дивитись у її бік. Ще мить — і вона заволодіє якимсь предметом, що лежить тут же, поруч, на столі. Заінтригований глядач починає з цікавістю розглядати предмет таємних бажань цієї безликої постаті і з подивом відзначає, що то лише шматок нікому непотрібної жужелі чи просто камінь — символ ілюзорних цінностей бездуховного світу.

4. ЕСТЕТИКА ТАЄМНИЧОГО Й НЕЙМОВІРНОГО

Маґрітт вважав, що там, де нема загадки, таємниці, нема й самої картини. Він ніколи не опускався до пояснень, довірчих тлумачень. Розповідаючи про свої картини у «Автобіографії» 1938 року, художник охоче зупиняється на їхніх задумах, історіях написання, але коли він доходить до головного — втіленої

в них думки,— ніби зупиняється на півдорозі і говорить або зовсім не те, що думає насправді, щоб заінтригувати глядача (прийом сюрреалістичного епатажу), або ж непомітно переходить до іншої теми. Маґрітт оберігав таємниці своїх творів від спрощених пояснень. Вперто ухилялись від порожніх розмов з випадковим глядачем і назви його творів. «Назви картин,— писав художник,— добиралися таким чином, щоб нав'язати глядачеві недовіру до банального мислення, що має тенденцію до самозаспокоєння».

Як бачимо, згадані звинувачення Маґрітта у блюзнірстві, недовіра до його намірів виникли не випадково. Наші мистецтвознавці з покоління в покоління виховувались в атмосфері забуття художнього й світоглядного досвіду вітчизняного авангарду (Малевича, Богомазова, Архипенка, Пальмова, Єрмілова, Філонова, Шагала, Татліна і т. д.) і бездумного схилення перед зразками реалістичної думки столітньої давності. Вони не могли дозволити собі повірити в те, що двері творчої лабораторії художника можуть бути не гостинно розчиненими перед усіма бажаними туди заглянути, а навпаки, щільно причиненими перед випадковим оком, що художня система може бути не інтимно-сповідальною, довірчою, а принципово «закритою».

Таємничість зовсім не випадковий елемент сюрреалістичної поетики. Це — результат глибоко продуманої естетичної стратегії. Загадковість має властивість збуджувати людську думку й почуття. «Мозок,— говорив Маґрітт,— любить невідоме. Він любить образи, значення яких невідоме». Найдивовижніше у цьому дивному для багатьох з нас висловлюванні те, що його слід розуміти буквально. Як показали найновіші психологічні дослідження, потреба пізнання належить до числа основних потреб людської психіки й виражається у нашому прагненні до

всього нового, невідомого, загадкового й незбагненого. Якщо йдеться про реальний світ, пише П. Симонов, то «його загадковість так трудно переноситься людиною, що вона готова нав'язати світові міфічні, фантастичні пояснення, аби лише позбутися тягаря нерозуміння, навіть якщо це нерозуміння не загрожує їй ані голодом, ані небезпекою для життя».

Естетика авангарду — це переважно естетика таємничого, незнайомого, інтригуюче загадкового. Фактично він відкрив для мистецтва цілу сферу нових переживань, пов'язаних з найрізноманітнішими процесами пізнання світу. Це своєрідна естетика пізнання. Вона має всебічний, майже гіпнотичний вплив на психіку людини, оскільки однаково доступна і для її почуття, і для її розуму. Усяка таємничість змушує активно думати й переживати. З певним перебільшенням можна навіть сказати, що світ тільки тоді по-справжньому існує для нас (стає суб'єктивно значимим), коли він постає перед нами як щось загадкове. У такі хвилини, дні, місяці, роки ми й живемо «по-справжньому», активно наздоганяючи загадку нашого існування, «синього птаха» свого покликання. Найкраще розуміють це поети, і найменше ті, хто не читає їхніх віршів тільки тому, що не люблять, коли з ними розмовляють загадками. Для справжнього ж поета, художника таємничість — одна з найцінніших якостей буття. «Тільки таємниця дає нам життя. Тільки таємниця», — так написав Лорка під одним із своїх малюнків. Це ж саме могли б сказати інші сюрреалісти, а вслід за ними (з певною історичною дистанцією!) й багато хто з сучасних художників, оскільки утаємничення образної мови давно вже стало загальнозживаним прийомом, що забезпечує високий рівень інтелектуальної активності у спілкуванні автора та його глядача чи слухача. Загадковою образною мовою сюрреалізму обурюють-

ся в наш час лише ті, кому це належить робити «за службовим обов'язком». Всі інші давно вже «перебудувалися», зрозумівши, що практично не існує ніякої чіткої межі між багатьма моментами його поетики й системами умовного образного мислення цілого ряду прозаїків, поетів, художників, які не вважають себе сюрреалістами.

Але повернімося до двадцятих років, коли ця схильна до примхливих умовностей, загадкових і несподіваних зіставлень образна мова лише формувалась у надрах сюрреалістичних лабораторій, і спробуємо з'ясувати, який вплив мав сам Магріт на формування нашого сучасного «умовно-образного» мислення.

На перших порах його загадкова метафорична система була досить скромним супутником метафізичного живопису Джорджо Кіріко. Коли Магріт вперше побачив репродукцію його «Пісні кохання» (1913—1914), він заплакав. Сполучення гумової рукавички хірурга з обличчям античної статуї на тлі безрадісно-буденного міського пейзажу вразило його уяву несподіваністю внутрішньо правдивого співставлення символів болю, страждання й безхмарної краси людського тіла. Несумісні речі заговорили мовою живої правди реальності.

Пізніше, вже в паризький період свого життя, Магріт ближче познайомився з естетикою непередбачуваних, алогічних зіставлень, яку французькі сюрреалісти вивчали за творами графа де Лотреамона (псевдонім поета Ізидора Дюкасса, 1846—1870). Вони вважали його своїм попередником і вчителем, а його поему в прозі «Пісні Мальдорора» (1868—1869) — біблією сюрреалізму.

Естетика Лотреамона — естетика неможливого й абсурдного. Це інструмент насильства фантазії над здоровим глуздом. Лотреамон не порівнював спосте-

режувані явища й речі, він силою зіптовхував їх, кидав у чужий їм світ, змушував проявляти себе у абсолютно неможливих для них ситуаціях. Світ, перетворений агресивно-наступальною, волевою фантазією Дюкасса, здався сюрреалістам світом справжньої поетичної краси. Недаремно ж за взірцем визначення прекрасного служило їм його висловлювання: прекрасне — «як випадкова зустріч на операційному столі парасоля і швейної машинки». Сюрреалісти вчилися у Лотреамона розривати функціональні зв'язки речей. Проте вони чомусь не помічали, що та лотреамонівська форма висловлювання, яка здавалася їм прекрасною, лише пробуджує і активізує уяву, але аж ніяк не пояснює суті речей. Фактично сюрреалісти нерідко просто переносили речі із звичайного світу у світ марень, фантазувань і сновидінь. Для багатьох з них творчий акт на цьому і закінчувався. Першим авангардистом, який висловив сумнів, нібито сама фантазія може надати сенсу творові мистецтва, був Ф. Г. Лорка. Після тривалих вагань він називає шлях сюрреалістів «хоча й досить чистим, але дещо туманним». Лорка прагнув доповнити діалог поета з своєю фантазією діалогом з історією, масами, народом, метафізичні одкровення сновидінь — осяяннями громадянської свідомості.

Магріт по-своєму повторив шлях Лорки, Арагопа, Елюара і Шара, шлях від насолоди розкутістю творчої фантазії до внутрішньої дисципліни митця, що прагне бути почутим усіма. Не пориваючи з сюрреалізмом, він уважно переглянув увесь арсенал його новаторських форм і засобів. З його картин остаточно зникають смутні, сновидно-розпливчасті образи. Залишається переважно те, що звертається до розуму і доступне логічному аналізу. Його картини нерідко нагадують ілюстрації до якихось наукових описів процесів мислення: те ж саме уявне розчленування

явищ, спроби різноманітних зіставлень і протиставлень, шукання умовної моделі, яка здатна представити ідею у зримій формі. Образ Магрітта — це видима думка. Сама ж можливість фантастичної деформації реальності для нього не мета, а лише засіб, інструмент інтелектуального аналізу. Це щось подібне до скальпеля хірурга, який теж «делормує», але при цьому ним керує не «розкута фантазія», а розум.

Магрітт не прагнув замінити реальний світ світом фантазії. Він хотів його дослідити й пояснити. До речі, на ілюстраціях наукових книжок реальні явища також показуються схематично, узагальнено, часто деформовано і без багатьох правдоподібних деталей. Це умовні моделі реальних речей і явищ, які їх не зображують, а пояснюють. Фантастичність образів Магрітта, як це не дивно звучить, — фантастичність раціональна. Це ознака творчої свободи (якщо хочете, то й сваволі) розуму, що досягає світ.

5. СОЦІАЛЬНА УТОПІЯ СЮРРЕАЛІЗМУ

Філософські проблеми, які порушує Магрітт у своєму живопису, мають величезне світоглядне значення. Художник переконаний, що досягнення суті навіть добре знайомої нам повсякденної реальності вимагає від нас величезного духовного напруження. Проте сучасна маскультура, стандартизація й уніфікація усіх форм праці й приватного життя «штампують» такий тип людини, якому принципово чуже творче ставлення до навколишньої дійсності. «Чоловіки в котелках», що часто з'являються на картинах Магрітта післявоєнного часу, напрочуд схожі один на одного. Це нібито окремі зразки виробничих серій того ж са-

мого типу продукції. Це — варіації в межах стандарту. Важко уявити, що когось з них могла б спокусити думка про власну неповторність. Її просто нема.

Ось ця «людина в котелку» іде на картині Магрітта серед загадкових темних плям. На кожній з них, як у поганому сні, акуратним почерком написано: хмара, рушниця, крісло, кінь. Її не дивує, що за тими словами нема нічого, крім темряви розпливчастих чорних плям. І справді, як показує елементарне самоспостереження, за більшістю вживуваних нами слів майже нічого не стоїть. Вони не мають для нас конкретного особистого смислу. Слова залишаються для нас знаками втраченого нами світу.

Художника цікавлять загадки звичайного вживання слів. Він створює серію картин, які змушують нас усвідомити убозтво нашого буденного мислення. Те, що ми часто називаємо здоровим глуздом, нерідко є простою втечею від найпершого і найголовнішого обов'язку кожної розумної істоти — обов'язку бачити, мислити й розуміти світ.

Магрітт здійснює своєрідний психологічний експеримент над сприйняттям свого глядача. Він зображує люльку з написом під нею: «Це не люлька». І справді, глянувши на зображення, ми тут же забуваємо про нього, але підпис зупиняє наш погляд і змушує нас замислитись: а чи справді будь-яка люлька є лише подобою нашого уявлення про люльку взагалі, примарною оболонкою своєї загальної утилітарної функції, майже випадковим двійником слова? Чи не є вона також предметом, наділеним здатністю викликати в нас найрізноманітніші враження й думки, носієм цілого ряду смислів, властивостей і якостей, не передбачуваних загальним значенням слова, що править їй за назву? Тим більше коли йдеться про люльку, зображену Магріттом,—

витончений досконалий предмет, зроблений руками справжнього скульптора! Звичайна, щоденна мовна практика, твердить Магрітт, оперує лише загальними, безпредметними символами й значеннями, які не мають особливої пізнавальної цінності. Буденна свідомість переповнена мертвими словами. Мова як артикуляція думки, засіб творчого пізнання їй майже не відома.

Те ж саме, зазначає Магрітт, відбувається і з зоровими образами нашого буденного матеріального оточення. Тривале користування ними не поглиблює для нас їхньої суті, не збагачує їх бачення. Навіть навпаки — баналізує і вульгаризує їх сприйняття. Із багатозначних образів реальності вони перетворюються на прості знаки певних функцій і ситуацій. Як правило, ми не бачимо конкретних візуальних властивостей побутових предметів. Творчий розум оволодіває світом, буденна свідомість його омертвляє. І для фізика, і для поета буття — величезна драма. Для здорового глузду — всього лише довга й не дуже дотепна комедія.

Буденна свідомість «людини в котелку» Магрітта — це відображення її духовно збідненого життя. Це світ «гвинтика», відчуженого від своєї творчої людської сутності і пристосованого до потреб певних суспільних механізмів. Життя так званої «середньостатистичної людини» вкрай утилізоване й уніфіковане, її мислення — стандартизоване. Здавалося б, для всіх це зручно, всім це вигідно. Але, як показує художник, дивлячись на все це з позицій гуманіста, ота благополучна людина-гвинтик приречена на довічне кружляння в духовній порожнечі, на безрадні блукання у безглуздому світі банальних реальностей.

Такий жорстокий світ, реальність духовного кладовища стоїть за спиною «людини в котелку» Рене

Магрітта. І хоч він відмовився від саркастичного погляду на «середньостатистичну людину» (що проявлялося раніше у образі людини-болванки), його картини не втратили свого гострого критичного звучання. Кожна з них — виطنення протесту проти бездуховності суспільного життя, надмірної стандартизації й соціалізації людини, проти нелюдських умов людського існування.

Останні роки життя Рене Магрітта сповнені розчарування і в той же час сподівань на краще майбутнє. Він помер 1967 року, тобто наприкінці тієї доби, коли в діячів культури знову з'явилась надія, що, переживши смугу бурхливих політичних і соціальних катаклізмів, людство нарешті здобуде можливість по-справжньому зосередитись на своїх духовних і зокрема художніх проблемах, що смуга політизації життя зміниться смугою його гуманізації.

Колись у далекі тридцять роки Ф. Г. Лорка писав з цього приводу так: «Відчувається, що весь світ напружився, щоб розв'язати тугий, неподатливий вузол. Звідси ця хвиля соціальності, що все захльостує. У таких обставинах мистецтво в кращому разі стає другорядною турботою, тим більше, що й звичайно ним займається лише жменька людей». Під кінець війни цей настрій змінюється, прогнози щодо майбутнього стають оптимістичнішими. Ще Франція окупована, а поет і командир загону макі Рене Шар вже стурбований думкою: чи не заглушить в майбутньому світі гуркіт моторів музику лір? Чи йтиме прогрес художнього мислення в ногу з прогресом технічним? «Чи зможе мозок, ущерть напханий машинами, — пише він у «Листках Гіпноса» (1943—1944), — як і колись, забезпечувати існування тендітного струмочка мрії й фантазії? Людина, ніби лунастик, рухається до смертоносних копалень, зачарована наспівом винахідників». У другій половині п'ят-

десятих—на початку шістдесятих років Рене Магріт вважав, що вже настав той час, коли слово мистецтва буде нарешті почуте, що люди сповна заплатили за своє право бути кращими, добрішими, людянішими, поетичнішими, що тепер, після тривалої і величній доби боротьби і ненависті, крові й страждань, прийде не менш грандіозна доба поетів і художників. Йому здавалося, що художній досвід сучасного мистецтва стане предметом особливої уваги суспільства майбутнього, оскільки поки що лише в ньому реалізується віра у безкінечні можливості людського бачення й розуміння світу. Духовний прогрес, перемога творчого начала в історії, як твердив художник,— «єдина мета і єдине серйозне виправдання людського існування».

З цього чекання доби нових прозрінь людства і виникає одна з останніх серій картин Рене Магрітта, головним «персонажем» яких стає славнозвісне ньютонове яблуко, яке, за легендою, впавши на голову генія, докорінно змінило уявлення про світ десятків поколінь. Щось подібне, твердить художник у картинах «Ідея» та «Листівка», має статись і в наш час. Як і «Листки Гіпноса» Рене Шара, ці твори Рене Магрітта сповнені передчуттям прийдешнього дива. Прекрасне ньютонове яблуко вже зависло над головою людини, яку темна кам'яна стіна все ще відділяє й віддаляє від поезії безконечних просторів землі і неба. Шкода лише, що воно не поспішає впасти на голову героя художника — цю нічим не примітну людину з кола подібних до неї людей. І якщо ми говорили не лише про сподівання, а й про розчарування Магрітта, то вони виразилися тут у тому, що оте прийдешнє прозріння, втілене у образі яблука, здається йому непомірно великим порівняно з головою, на яку воно має впасти. (На картині «Ідея» голова взагалі відсутня. Яблуко ризикує впасти в по-

рожнечу, вдягнену в стандартний чоловічий костюм). А якщо йдеться про стару ідею сюрреалізму зробити всіх людей поетами і художниками, то колір самого яблука теж має символічне значення. Надто вже воно зелене...

Рене Магріт був утопістом і мрійником. І те, й інше не гарантує від помилок. Але без утопії і мрії люди існувати не можуть.

ЗМІСТ

I. ПІДСВІДОМІСТЬ

І ХУДОЖНЯ ТВОРЧИСТЬ

1. Відродження інтересу до умовного мистецтва 3
2. Художня література і «надлітература» 22
3. Таємничі джерела образного мислення 27
4. Що залишається за межами слова 34
5. Позалогічна мудрість мистецтва 36
6. Як у нас боролися з художньою думкою 45

II. ШЕ ОДНА ГРАНЬ

ШЕВЧЕНКОВОЇ ТВОРЧОСТІ

1. Поет у ролі дослідника сновидінь 57
2. Задум, народжений у сні 70
3. Психологія літературного гротеску 78
4. «Віщі» сні Шевченка 85
5. Латентні образи в поезії і сновидіннях 93

III. «І НАЯВУ ПОВАЧИШ

ДИВНИЙ СОН...»

(З секретів поетичної творчості

Лесі Українки)

1. Поезія сну й поезія «дрімоти» 106
2. Деякі механізми фантастичного мислення 113
3. Загадковий світ гіпнагогічних галюцинацій 122
4. Проблеми перекладу з мови підсвідомості 133
5. Коли поети виправдовуються 137
6. Реальне і фантастичне в творчості Лесі Українки 145

IV. ФАНТАСМАГОРИЧНИЙ СТИЛЬ СУЧАСНОЇ ПОЕЗІЇ

1. Емоція й істина 154
2. Повітряні польоти ліричних героїв 158
3. Час і простір сновидінь 161
4. Сновидіння і поетичний стиль 166

V. АРХЕОЛОГІЯ ПОЕТИЧНОГО МИСЛЕННЯ

Від автора 178

1. Властивості пам'яті поета 180
2. Дологічне мислення і мислення художнє 187
3. Художні здібності рептиліанського мозку 193
4. Чи спадковується зміст пам'яті древніх рептилій? 202
5. Дещо про архетип «переселення душ» (Вплив емоцій на часо-просторове сприйняття) 206
6. Джерела поезії таємничого і загадкового 219
7. Древня словесна магія і сучасна магія слова 229
8. Анатомічно-функціональний аспект творчих процесів (Загальні висновки) 238

ДОДАТОК

ЗАГАДКОВИЙ

ЖИВОПИС РЕНЕ МАГРІТТА

Від автора 243

1. Таємний агент сюрреволюції в Брюсселі 244
2. Фантомас вдягає коричневий френч 262
3. Мистецтво, що заперечує цінності здорового глузду 269
4. Естетика таємничого й неймовірного 273
5. Соціальна утопія сюрреалізму 278

Научно-популярное издание

Макаров Анатолий Николаевич

ПЯТЬ ЭТЮДОВ.

ПОДСОЗНАНИЕ И ИСКУССТВО

Очерки по психологии творчества

Киев,
издательство «Радянський письменник»

На украинском языке

В художньому оформленні форзаців використано копію Т. Г. Шевченка з акварелі К. Брюллова «Сон бабусі і внучки» та картину С. Далі «Сновидіння». На обкладинці книжки — парафраза художника В. Василенка на тему відомої серії картин Р. Магрітта з символічним яблуком.

Художнє оформлення В. С. Василенка
Художній редактор Н. В. М'ясковська
Технічний редактор Л. Д. Макарьчук
Коректор А. О. Холоша

ИБ № 2949

Здано на виробництво 16.08.89. Підписано до друку 08.02.90. БФ 03573. Формат 70×100^{1/2}. Папір друкарський № 1. Гарнітура звичайна нова. Друк високий, 11,7 умовн. друк. арк., 12,19 умовн. фарбовідб., 11,7 обл.-вид. арк. Тираж 2000 пр. Зам. 9—340. Ціна в оправі 85 к.

Видавництво «Радянський письменник».
252054, Київ-54, вул. Чкалова, 52.

Київська книжкова фабрика «Жовтень».
252053, Київ-53, вул. Артема, 25.

По замыслу автора, известного украинского критика и искусствоведа, эта книга — своеобразное и нетрадиционное вступление к психологии современного искусства.

Впервые за последние десятилетия здесь широко рассматривается и свободно обсуждается значение подсознания для художественного творчества. Анализируя эволюцию нового стиля мышления в поэзии, автор обращается к сновидной образности Т. Шевченко, фантастическим видениям Леси Украинки, к новаторской эстетической мысли И. Франко, М. Хвильевого, А. Бретона, к наиболее выразительным проявлениям подсознания в произведениях Лины Костенко, Е. Гуцало, И. Драча, М. Винграновского. В последней части речь идет о творческих уроках французской школы сюрреалиста.



547111

Макаров А. М.

М15 П'ять етюдів. Підсвідомість і мистецтво: Нариси з психології творчості.— К.: Рад. письменник, 1990.— 285 с.

ISBN 5-333-00422-6

За задумом автора, відомого українського критика і мистецтвознавця, ця книжка — своєрідний і нетрадиційний вступ до психології сучасного мистецтва.

Вперше за останні кілька десятиліть тут широко розглядається і вільно обговорюється значення підсвідомості для художньої творчості. Аналізуючи еволюцію нового стилю мислення у поезії, автор звертається до сновидної образності Т. Шевченка, фантастичних візій Лесі Українки, до новаторської естетичної думки І. Франка, М. Хвильового, А. Бретона, до найвиразніших проявів підсвідомості у творах Ліни Костенко, Є. Гуцала, І. Драча, М. Вінграновського та ін. В останній частині йдеться про творчі уроки французької школи сюрреалізму.

М 4603020102-054 10.90
М223(04)-90

ББК 88.4+83