

84.02

літературознавство

17-35

Р.В. ПІХМАНЕЦЬ

---

# ПСИХОЛОГІЯ ХУДОЖНЬОЇ ТВОРЧОСТІ

АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНСЬКОЇ РСР  
ІНСТИТУТ ЛІТЕРАТУРИ  
ІМ. Т.Г. ШЕВЧЕНКА

Р.В. ПІХМАНЕЦЬ

---

**ПСИХОЛОГІЯ  
ХУДОЖНЬОЇ  
ТВОРЧОСТІ  
(теоретичні  
та методологічні  
аспекти)**

613577



КИЇВ  
НАУКОВА ДУМКА  
1991

Монографія присвячена одній з актуальних проблем сучасної науки про літературу — психології художньої творчості. Висвітлюються психологічні характеристики літературного таланту, типологія творчих процесів. Творча праця письменника розглядається як процес взаємодії тісно пов'язаних моментів. Особлива увага приділяється художньому мисленню, чуттю, художній фантазії та асоціативності.

Для літературознавців, викладачів вузів, студентів.

Монография посвящена одной из актуальных проблем современной науки о литературе — психологии художественного творчества. Освещаются психологические характеристики литературного таланта, типология творческих процессов. Творческий труд писателя рассматривается как процесс взаимодействия тесно связанных моментов. Особое внимание уделяется художественному мышлению, чутью, художественной фантазии и ассоциативности.

Для литературоведов, преподавателей вузов, студентов.

Відповідальний редактор

*І. О. Дзевєрін*

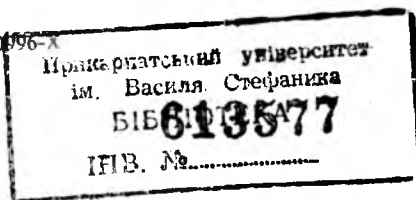
*Затверджено до друку вченою радою  
Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР*

Редакція літературознавства та мистецтвознавства

Редактор *Л. Д. Сушко*

П 4603010000 - 032 533-91  
M221(04) - 91

ISBN 5-12-000996-X



© Р. В. Піхманець, 1991

Діалектико-матеріалістичний підхід до кожного соціального, біологічного чи естетичного феномена передбачає дослідження його як багатолінійної і багатофакторної динамічної реальності зі складною діалектикою внутрішніх зв'язків, взаємопереходів і взаємовпливів складових частин та компонентів його структури. З іншого боку, в матеріальному й духовному світі не існує жодної речі, предмета, явища тільки у виді чистого субстрату і детермінованих лише власними факторами, — вони реальні й отримують свій смисл, співвідносячись з іншими речами, предметами, явищами. У різних відношеннях об'єкт виявляє різноманітні аспекти своєї природи. Тому «чим у меншу кількість відношень вступає річ, тим бідніше розкривається її природа. <...> Єдиний спосіб всебічно (наскільки це можливо) вивчити річ — це поставити її в різні відношення з іншими речами і таким чином потенційні властивості перетворити в актуальні» [125, 10] .

Сказане повною мірою стосується і художньої літератури. Духовні цінності виявляють свою сутність через складний багатовимірний і поліфункціонуючий комплекс діалектичних зв'язків та стосунків із соціально-психологічними, етичними та естетичними величинами. «Літературний твір, — справедливо відзначає М. Поляков, — повинен бути вивченим буквально у всіх своїх «зовнішніх» відношеннях і у всіх своїх внутрітекстових зв'язках, тобто всі позалітературні відношення, що є предметом соціології літератури, психології літератури та інших соціально-генетичних ліній, повинні бути вивчені у зв'язку з внутрішніми структурами твору» [131, 28] .

Одним з таких «позалітературних аспектів» вивчення творів словесного мистецтва є психологія художньої творчості. Розкриття цього аспекту вимагає оголити внутрішній нерв творчості, а, отже, — заглянути в душу митця, щоб глибше зрозуміти його твори, уникнути спрощеного погляду на них. Причому цілком ясно, що для успішного

\* Тут і далі цифра курсивом позначає порядковий номер, під яким цитоване видання значиться в списку літератури, а цифра, набрана прямим шрифтом, — сторінку.

розв'язання даної проблеми необхідно об'єднувати зусилля літературознавців, мистецтвознавців, філософів і психологів, а також представників таких наук, як фізіологія вищої нервової діяльності людини, генетика, кібернетика (детально про межі та можливості різних дисциплін у процесах пізнання художнього явища див. 156). Без розуміння внутрішнього (психологічного) плану творчої діяльності важко збагнути всю різноманітність смислового та естетичного багатства твору, майже неможливо осягнути складну діалектику літературних величин, у тому числі й секрети поетичної майстерності. «Внутрішня», творча біографія письменника, його «дати серця» в багатьох відношеннях важливіші від сукупності видимих дати і сухих свідчень, що заповнюють відрізки між ними. Тому, по-перше, необхідність дослідження проблеми психології художньої творчості зумовлюється внутрішніми потребами літературознавства, а саме: збагаченням методологічного й категоріального апарату науки, створенням різноманітних ефективних прийомів і засобів дослідження, відкриттям нових шляхів і підходів до художнього об'єкта.

По-друге, важливість подібних досліджень обумовлена потребами вирішення багатьох фундаментальних, світоглядних і філософсько-гносеологічних проблем, таких, наприклад, як побудова загальних теорій творчої діяльності та функціонування мистецтва, осмислення природи художньої творчості, ролі інтуїції в ній тощо, оскільки «художня творчість як процес освоєння об'єктивної дійсності дозволяє глибше зрозуміти багато філософських, психологічних, моральних і естетичних аспектів розвитку людської культури» [97, 3].

По-третє, «велике не лише науково-теоретичне, а й практичне значення психології творчості для виховання діячів літератури та мистецтва, для удосконалення їхньої майстерності і, нарешті, для «діагностування» обдарованості вступників у художні вузи» [107, 63]. Звичайно, великий талант не запрограмуєш і не виховаєш. Та вчасно виявити художньо обдаровану натуру не лише можна, а й треба. До того ж, добра виучка, вдосконалення художньої культури, естетичного чуття слова не зашкодить і геніям; вони в значній мірі сприяють тій легкості поетичного асоціювання, про яку говорили Франко, Гегель та ін.

І, нарешті, необхідність правильної постановки й успішного розв'язання на діалектико-матеріалістичній основі наукових завдань психології творчості диктуються не тільки настійними вимогами загальнонаукових факторів, а й «зовнішніми» потребами. Багато складних і важко досліджуваних питань тут неправомірно вважалося раніше прерогативою зарубіжної естетики та психології. Та немає і не повинно бути одних проблем для буржуазної, а інших — для марксистської науки. Є загальнолітературні чи загальноестетичні проблеми, і є їх неоднакова у певних моментах постановка та наукове розв'язання, своя методологія дослідження у двох зумовлених в

кінцевому результаті відмінностями політичних систем форм суспільної свідомості.

Зацікавлення питаннями психології художньої творчості має тривалу історію — від міфічних поглядів стародавніх народів (сказання про Кастальське джерело, криниця натхнення на горі Гелікон тощо). Тобто генезу окремих сторін даної проблеми треба шукати в пластах художньої свідомості древніх, яка виводила основани на конкретно-чуттєвих сприйманнях і враженнях концепції миття, природи художньої творчості, мистецтва, готуючи таким чином підґрунтя для наукових узагальнень. У результаті таких захоплень секретами поетичного ремесла в художній, а трохи пізніше і в теоретичній формах утвердилася думка, що над феноменом творчості тяжіє божественна сила — натхнення, яке віднімає в поета здоровий глузд і робить його рабом священного наїття. Подібно до вакханок у хвилини одержимості, які «черпають з рік мед і молоко», поети «літають, як бджоли, і приносять нам свої пісні, зібрані біля медоносних джерел у садах і галях Муз», тому що «поет — істота легка, крилата і священна; і він може творити лише тоді, коли зробиться натхненним і знетямленим і не буде в ньому більше розуму; а поки в людини є цей дар, вона не спроможна творити і пророкувати» [129, 138].

Перші кроки психологія творчості робила під егідою філософії. В різній мірі сприяли цьому вчення Платона, І. Канта, Г. Гегеля, Ф. Ніцше, А. Шопенгауера та інших, органічним елементом філософських концепцій кожного з яких була естетична система. Зокрема, Гегель, спеціально не цікавлячись проблемою психології творчості, і тут намітив важливі методологічні принципи, які послужать не одному поколінню дослідників. Після нього естетика в багатьох моментах втратила діалектичну гнучкість і розвивалася переважно в напрямках позитивізму чи ірраціоналізму та крайнього суб'єктивізму.

У вітчизняному літературознавстві проблема психології художньої творчості вперше була поставлена на теоретичному рівні О. Потебнею та представниками психологічної школи — Д. Овсянником-Куликовським, Б. Лезиним, А. Горнфельдом, Т. Райновим та ін. Ідеї «психологів» мали свого часу значний резонанс у вітчизняних наукових колах. Особлива роль у становленні досліджуваної проблеми належить І. Я. Франкові .

Приблизно тоді ж у західноєвропейському літературознавчому русі зусиллями Р. Мюллера-Фрейенфельса, В. Вундта, Т. Рібо, Е. Еннекена склалися тривкі психологічні традиції. Їхні праці перекладалися в Росії, широко обговорювалися, сприяючи розвиткові вітчизняної теоретико-естетичної думки — з урахуванням як пози-

\* Детальніше становлення концепції психології художньої творчості у вітчизняному літературознавстві розглядається в першому розділі.

тивних, так і негативних моментів їхніх концепцій. А прорахунки були і методологічного характеру, і при конкретно-наукових рішеннях. Подібне спостерігається і в перше десятиліття Радянської влади. Приміром, впливи гіпертрофованої «філософії безсвідомого» відчутні у праці К. Євграфова [70]; виходячи з «глибинної» психоаналітичної концепції мистецтва, С. Балей розглядав творчість Шевченка [20], а І. Єрмаков аналізував художні образи Пушкіна й Гоголя [71; 72] (під його ж редакцією в 20-ті роки видавалося «Психологічна і психоаналітична бібліотека»); психопатологічні теорії: маніакальності, божевілля і хворобливої спадковості таланту (Моро де Тур, Ч. Ломброзо, М. Нордау), — мали деякі впливи на цікаві праці С. Грузенберга «Геній і творчість» та «Психологія творчості», а особливо — на положення Г. Сегаліна, який проповідував теорію патологічної спадковості. Обов'язковою умовою талановитості, вважав він, є «наявність невропатичної обтяженості, що симбіозує з наявністю родової обдарованості того чи іншого виду» [150, 82]. Перелік праць такого характеру можна б продовжити, але значного впливу на хід літературно-теоретичної думки вони не мали (за винятком наукових студій С. Грузенберга). Серед цікавих задумів, що базувалися на діалектико-матеріалістичній теорії відображення, треба відзначити книгу П. Медведєва «В лабораторії письменника» (перше видання — 1938 р.).

В цілому можна сказати, що, незважаючи на значний «різномобій» теорій та розходження в поглядах, саме цей період «позначений прагненням знайти вихідні принципи побудови психології творчості як науки» [108, 69], чому сприяли, крім вищезгаданих, також праці «Художня творчість» (1922) І. Лапшина та «Шляхи творчості» (1922) А. Горнфельда, зусилля Б. Лезина, спрямовані на продовження видання збірника «Питання теорії і психології творчості», 8-й том якого вийшов у Харкові в 1923 р.

30—50-ті роки — період певного затишшя в розробках положень психологічної природи художньої творчості. З новою силою спалахнуло і не стихає донині зацікавлення цими питаннями в 60-ті роки. Серед значних досліджень літературознавчого, естетичного і психологічного спрямувань — праці «Психологія літературної творчості» (1960) О. Г. Ковальова, «Психологія мистецтва» Л. С. Виготського (набутком науки стала в 1968 р.), «Хвилини поетичних натхнень» (1970) О. В. Миронова, «Психологія художньої творчості» (1971) П. М. Якобсона, «Психологія творчості» (1976) Я. О. Пономарьова, «Проблема художнього чуття» (1978) А. Г. Васадзе, «Творче мислення письменника» (1982) Г. А. В'язовського, «Процес творчості і художнє сприймання» (1985) Б. С. Мейлаха, збірники праць Комісії комплексного вивчення художньої творчості.

Навіть такий побіжний погляд на історію питання свідчить про глибинну основу психології художньої творчості та широке охоплення положень, що входять у її склад, про багаточисельність і різно-

плановість концепцій, теоретичних побудов. Якщо спробувати в загальних рисах визначити тенденцію в розвитку наукової проблеми психології творчості, то вона «виражається в повільному русі від нерозчленованого, синкретичного опису явищ творчості, від спроб безпосередньо охопити ці явища у всій їх конкретній цілості до вироблення уявлення про дослідження творчості як про комплексну проблему — в русі по лінії диференціації аспектів, виявлення ряду різних за своєю природою закономірностей, що детермінують творчість» [132, 8]. Здавалося б, можна бути задоволеним від зробленого. А все ж багатоаспектного вивчення й обґрунтування проблеми ще немає. Парадокси психології творчості, що про них говорив Б. Мейлах, реально існують, їх можна бачити неозброним оком: всезагальне зацікавлення й увага до «сокровених тайн», з одного боку, «але, з другого боку, психологія художньої творчості як самостійна дисципліна мовчазно не визнається ні літературознавчими, ні мистецтвознавчими інститутами, ні університетами» [107, 64]. Більше того, досі не створено такої цілісної концепції психології художньої творчості, розробленої на основі діалектико-матеріалістичної методології, яка охоплювала б багатокомпонентну, полісемантичну й складнофункціонуючу єдність мистецтва і творчого процесу в їх реальній складності, не вироблено до кінця уявлення про предмет і завдання досліджуваного об'єкта, немає чіткого окреслення його меж і можливостей. Іноді дослідники зупиняються ще на перших ступенях пізнання: своєрідного колекціонування емпіричного матеріалу, констатації очевидних фактів, що також мало сприяє виявленню сутнісних вимірів явища.

Грунтовне і всебічне осмислення наукових параметрів психології художньої творчості, безсумнівно, базуватиметься на зробленому попередниками. Тому необхідно систематизувати теоретичний матеріал у цій галузі, здійснивши аналіз стану і рівня розробки як вузлових моментів проблеми, так і її окремих аспектів, щоб вияснити, що вже зроблено і в якому напрямку треба вести дальші наукові пошуки. При цьому увагу акцентуватимемо на питаннях теоретичного й методологічного характеру. Узагальнюючи наявний теоретичний досвід та доповнюючи його власними міркуваннями (при цьому поєднуватимемо літературознавчий, психологічний і частково філософський плани дослідження, відштовхуючись перш за все від запитів науки про літературу), спробуємо вивести і сформулювати деякі висновки у цій площині. Вважаємо за доцільне також торкнутися питання про те, наскільки і в яких моментах психологія творчості «працює» на поглиблене розуміння художнього феномена, на пізнання його внутрішнього субстрату.

Психологія художньої творчості вивчає естетичний об'єкт як продукт внутрішньої «природи» автора, всі положення і висновки її будуються на основі принципів психологічного детермінізму. Це аж ніяк не применшує чи віднімає від художньої творчості соціально-

історичного підґрунтя. Як переконливо довів С. Л. Рубінштейн, у внутрішньому «переломлюється» зовнішнє, і «мозок тільки о р г а н психічної діяльності, а не її джерело»; «відправна ж точка для подолання суб'єктивістського розуміння психічної діяльності полягає у визнанні того... що зовнішній світ первісно бере участь у детермінації психічних явищ» [147, 5, 9].

Значні труднощі та деякі упущення у вивченні психології художньої творчості в загальнофілологічному аспекті викликані головним чином низьким рівнем розробки вихідних загальнотеоретичних питань. Щоб мати певний погляд на цей предмет, треба синтезувати немало свідчень, часто суперечливих, розпорошених у працях багатьох дослідників.

Насамперед необхідно з'ясувати, що являє собою психологія творчості, є вона науковою дисципліною чи повинна розглядатися як проблема, що входить у сферу різних наук. Погляди тут розходяться.

О. Ковальов не сумнівається, що питання про психологічну природу художньої творчості повинні розв'язуватися в площині психологічної науки, а літературознавству, мистецтвознавству та естетиці відводиться хоч і важлива, а все ж допоміжна роль. Ще більш категорично висловлюється з цього приводу І. Страхов: «Психологія творчості являє собою складову частину психології як науки і базується на загальнопсихологічній теорії психіки й свідомості», а тому «психологія творчості у всіх її відгалуженнях при розробці конкретних методик вивчення процесу й результатів творчості повинна виходити зі встановлених у загальній психології принципів методик психологічних досліджень» [158, 6, 7]. Роль психології в пізнанні багатьох аспектів указаної проблеми вкрай важлива і в багатьох моментах визначальна. Без її теоретичних та експериментальних даних, залучення психологічних методів дослідження вченим аж ніяк не обійтись. Однак при цьому постійно треба пам'ятати зауваження Б. Мейлаха, що «дослідження творчості лише на базі засобів і методів психологічної науки веде до односторонності, оскільки не береться до уваги специфіка мистецтва. Чисто психологічний підхід оправданий тільки з точки зору предмета самої психології» [107, 50].

Радянський філософ А. Я. Зісь закріплює наукове право на теоретико-естетичне освоєння даного комплексу питань за естетикою і психологією, що діють як цілісна система знань про художню діяльність. «Психологія художньої творчості не є самостійною науковою дисципліною, — стверджує він, — а повинна розглядатися як субдисципліна двох наук — з одного боку, психології, а з другого — естетики. І поряд з іншими субдисциплінами, що вивчають художню діяльність, вона підвладна інтеграції як аспект філософсько-естетичного знання» [74, 75].

Досить обережно чомусь за психологією творчості визнається статус самостійної науки, хоча такий варіант і є найбільш оптимальним; спроба самовизначення її як такої з боку представників психо-

логічного напрямку в подальшому не розвинулася в теоретичну концепцію. У всякому разі те, що писав у 20-х роках С. Грузенберг про психологію творчості як про «юну дисципліну, яка тільки-но народжується» [60, 13] повністю відповідає її сьгоднішньому станові. Мабуть, лише Б. Мейлах обстоював «право громадянства» за психологією художньої творчості, але й він не проявив тут принципової послідовності. Так, у програмній статті до збірника «Психологія процесів художньої творчості» позиція його була чіткою і недвозначною. Зроблені пізніше в книзі певні акценти й уточнення внесли в теоретичну схему плутанину й невизначеність. Порівняймо: «Становище з психологією художньої творчості як наукою відзначається дивним, я б навіть сказав, парадоксальним характером» [109, 5], і: «Становище з вивченням процесів художньої творчості відзначається дивним, я б навіть сказав, парадоксальним характером» [107, 62]. Отже, учений приймає як правомірніший у науковому плані другий термін, відзначаючи при цьому: «Парадоксальність становища з дослідженням процесів художньої творчості передусім у тому, що досі немає навіть загального визначення цієї галузі дослідження, яке відповідало б його цілям і змістові. До цього часу вона іменувалася «психологією творчості...» [107, 62]. При викладенні наукового матеріалу терміни «творчий процес» і «психологія творчості» вживаються паралельно і таким чином ототожнюються різні поняття.

У більшості ж випадків наявні розробки різних аспектів проблеми силами й засобами окремих наукових дисциплін на основі власного методологічного й категоріального апарату з залученням теоретичних та експериментальних досягнень інших наук. Такий підхід оправданий і необхідний, адже враховується специфіка конкретної науки і специфіка виду мистецтва. В той же час давно назріла потреба у виробленні спільної методології та теорії творчості, на засадах яких і будуватимуться конкретно-наукові теорії й концепції — психології літературної, музичної, сценічної творчості тощо.

Незважаючи на таку невизначеність наукового статусу психології художньої творчості, для вияснення її предмета й завдань дещо зроблено. Врахувавши, що «центральне місце в системі психології повинно займати психічне як процес, як діяльність» [148, 37], стане очевидно, що вихідним у визначенні предмета психології творчості повинно бути розуміння художньої творчості як процесу: від його початкових фаз, творчих імпульсів та виникнення задуму, через внутрішнє «визрівання» твору, його кристалізацію і словесне втілення, до «слівтворчості» читача, сприймання естетичної цінності. Це важливе методологічне положення було висунуте ще Гегелем, котрий вважав за обов'язкове при розгляді мистецтва враховувати,

\* В обох випадках виділення наше. — Р. П.

«яким чином художній твір належить внутрішньому життю суб'єкта, тобто розглянути цей твір не в значенні такого, що вже народжений і вже отримав самостійне існування, а як щось таке, що тільки формується ще в творчій суб'єктивності, в генії й таланті художника» [50, 291].

Мабуть, ніхто з дослідників не сумнівається в необхідності розглядати в системі психології творчості визначальні моменти, структурні рівні й компоненти творчого процесу у всій складності їх внутрішньої динаміки, багатозначної конкретики і полідетермінованості.

«Предметом психології літературно-художньої творчості, — пише О. Ковальов, — є дослідження закономірностей самого процесу художньої творчості як специфічної форми відображення дійсності, а також дослідження закономірностей сприймання і розуміння художніх творів читачем і слухачем» [84, 5]. Майже ідентично звучить твердження А. Зіся [74], а Б. Мейлах навіть ототожнював поняття «психології творчості» і «творчий процес». Висловлювання інших учених близькі до цих, з деякими, не завжди продуктивними, модифікаціями. Так, І. Страхов вважає, що «психологія літературної творчості включає в себе принаймні три головних цикли проблем». Перший в основному збігається з поглядами інших дослідників — це характеристика стадіальності творчої роботи письменника з впливаючим із цього комплексом питань: «індивідуально-типологічні особливості художнього мислення письменника; індивідуальна своєрідність у поєднанні окремих стадій написання твору при врахуванні значення в цьому відношенні стилістичних і жанрових особливостей твору; характерологічні особливості написання твору — емоційні стани письменника в процесі роботи, значення волі в подоланні виникаючих труднощів, динаміка творчого стану, виникнення станів творчого натхнення і питання про способи його активізації» [158, 5]. Другий цикл проблем співвідноситься автором із дослідженнями результатів художньої творчості. З таким твердженням можна б погодитися, якби воно не зводилося в тлумаченні вченого головним чином до характеристики особливостей форм психологічного аналізу в художніх структурах. Напевне, це якраз той випадок, що про нього згадував Л. Віготський: «Усяке дослідження з мистецтва завжди й неодмінно вимушене користуватися тими чи іншими психологічними передумовами і даними» [46, 34]. Адже психологічна проблематика мистецтва значно ширша від психології творчості. По суті, немає жодного складника художнього твору, який виключав би при його аналізі психологічний підхід. І навіть з позицій психології художньої творчості. Мав рацію Б. Кубланов, стверджуючи, що «троп у поезії — це проблема, що вивчається теорією літератури. Але природу тропу не зрозуміти поза досягненнями психології в дослідженні сутності й механізму асоціації» [93, 107]. Окреслений І. Страховим комплекс питань також може бути інтерпретований психологією творчості, та

лише як процес творчого формування і словесного втілення художнього психологізму. Але так можна характеризувати будь-який інший компонент художнього твору — сюжет, композицію, ритміку чи фонетику художньої мови.

Не менше заперечень викликає і залучення до психології творчості третього циклу проблем: «Дослідження поглядів письменників на питання, що мають безпосереднє відношення до проблеми творчості» [158, 5]. Ця група питань постійно повинна бути в полі зору дослідника психології літературної творчості, але — як матеріал і джерела.

Говорячи про діалектику творчого процесу як про предмет психології творчості, її генеральну лінію, важливо не обійти особу автора — суб'єкта духовно-творчої діяльності. На жаль, поки що це важливе в методологічному плані положення оминається багатьма вченими. Тому питання психологічної природи таланту, художньої обдарованості, здібностей до літературної творчості вивчаються (головним чином психологами) ізольовано, хоч і вказується, що вони входять у компетенцію психології творчості, а дослідження процесуальної структури словесного мистецтва ведеться без урахування внутрішніх характеристик суб'єкта художнього пізнання. І твердження О. Ковальова («вивчення особистості письменника повинно бути вихідним, відправним у дослідженні творчого процесу. Подолання однобічного процесуального чи індивідуально-особистісного підходу — основна умова для правильного розв'язання питань психології творчості» [84, 22]) не просто повчальне, а й потребує дальших розробок. Ковальов не єдиний, хто звернув увагу на цей важливий з науково-теоретичної і методологічної точки зору момент. Визначаючи предмет і завдання психології творчості, С. Грузенберг як обов'язкову ланку передбачав ґрунтовний аналіз творчої діяльності. Саме на врахуванні діалектики взаємопереходів і взаємозв'язань суб'єкта творчості та художньо-творчого процесу В. Л. Дранков буде цікаву науково-конструктивну концепцію природи таланту [68].

На наш погляд, при визначенні предмета й завдань психології художньої творчості на передній план виходять такі наукові питання: психологічна природа таланту і пов'язані з нею питання сутності художньої обдарованості, здібностей до літературно-творчої діяльності, специфіка художнього пізнання і основні параметри діючих у його сфері мислення, фантазії та чуття, їхні психологічні механізми, причини й закони: художньо-творчий процес як результат діалектичної

\* «Предметом вивчення «психології творчості» як науки служить природа, тобто склад, походження і взаємний зв'язок своєрідних душевних явищ «внутрішнього світу» творця інтелектуальних цінностей, оскільки вони знаходять собі вираження в художніх і науково-літературних досягненнях як продуктах багатогранної духовної людини» [60, 22].

взаємодії всіх рівнів, пластів і компонентів вищої нервової діяльності людини, як складнодинамічна реальність, її структура, змістова й функціональна основа; художнє сприймання як внутрішній момент творчого процесу і його завершальний етап.

Не викликає сумніву залучення до складу психології творчості циклу питань художнього сприймання, «співтворчості» читача, слухача, глядача, оскільки структуру процесу художнього пізнання становлять три взаємозв'язані елементи: «1) дійсність як об'єкт в і д о б р а ж у в а н о г о, включаючи людину й людське життя; 2) художник як с у б' є к т, щ о з д і й с н ю є в і д о б р а ж е н н я в емоційно-насиченій формі і тим самим породжує потенціал активного впливу, і 3) людина, яка сприймає образ, тобто об'єкт впливу. Випадання будь-якого з цих елементів веде до виродження всього процесу» [76, 165 — 166]. Але це тема для спеціальної розмови. Вкажемо лише, що бібліографія літератури з цієї теми за останні 20 років нараховує близько сотні позицій, що стосуються розробок загальних проблем, і понад тридцять — присвячених проблемі сприймання літературних творів [180, 248 — 254].

Коротко зупинимось на питаннях конкретних методів дослідження і методики вивчення психології художньої творчості, про що говорилося немало, але здебільшого у загальних вимірах. А тим часом ще С. Грузенберг стверджував, що «психологія творчості», принаймні в нинішньому її стані — ще не наука: вона — н а у к а м а й б у т н ь о г о і має право домагатися авторитету самостійної науки до тих пір, поки не буде розв'язане кардинальне питання про можливість п о б у д о в и м е т о д у для об'єктивного вивчення багатограничних і своєрідних, за структурою своєю, процесів творчості» [59, 1]. У спеціальній літературі конкретним методам дослідження питань психології творчості приділено немало уваги (праці О. Білецького, С. Грузенберга, О. Ковальова, Б. Мейлаха, Я. Пономарьова та ін.). Не будемо зупинятися на всій багатоманітності висловлювань на цю тему. У підсумку вони зводяться до виділення таких основних методів:

— індуктивно-емпіричне дослідження художніх творів, їх ескізів та чернеток, самоспостережень письменника, що зафіксовані в щоденниках і в епістолярних матеріалах, а також мемуарних свідчень осіб, які близько знали автора;

— об'єктивно-аналітичний метод вивчення структури художніх цінностей з метою розкриття основних психологічних законів і механізмів мистецтва;

— методи експериментально-психологічних досліджень;

— метод моделювання механізмів творчої діяльності.

Кожен з цих методів має свої плюси, хоча не позбавлений вразливих місць. Та позитивних результатів у вивченні особливостей творчого синтезу письменника можна досягнути лише при умові, що застосовуватиметься цілий арсенал конкретно-наукових підходів.

Отож, необхідно виробити тут цілісну теорію, враховуючи системний характер названих вище методів у процесах дослідження: усі вони повинні перебувати в постійному діалектичному зв'язку, взаємодоповнювати і при потребі виправляти, коригувати результати один одного, діючи на певній смисловій та функціональній основі.

У наукових дослідженнях та розробках теорії й методики застосування найчастіше акцентувалося на висловлюваннях самих творців про особливості протікання процесів художнього пізнання. Дійсно, самоспостереження письменників, художників, композиторів — найважливіший матеріал для дослідника творчого акту й психології мистецтва. Але при послугуванні цим джерелом трапляється немало «вузьких» місць. Тому по-різному оцінюють його і самі митці, і науковці. Багато письменників (Чехов, Ібсен, Хемінгуей) старанно маскують від стороннього ока «святая святих» творчості. Відомо, що Г. Г. Маркес, написавши «Сто років самотності» спалив усі підготовчі й чорнові матеріали. Слова В. Каверіна ніби резюмують і пояснюють таку позицію: «Якою холоднокрівністю, якою розважливістю треба володіти для того, щоб спостерігати за собою в той час, коли спостерігаєш за іншим. Яким ясним розумінням власної роботи — для того, щоб написати про те, як пишеться книга. Здається, на це треба витратити не менше зусиль, ніж для того, щоб написати саму книгу» [81, 59]. Інші ж, як, наприклад, Достоевський, Паустовський, Довженко, охоче ділилися секретами творчої «кузні» (термін В. Стефаніка). А Т. Манн навіть написав «Роман одного роману» про історію створення «Доктора Фаустуса» [детальніше про це див. 56].

Багато вчених також підкреслюють необхідність критичного підходу до свідчень митців. Зокрема, О. Білецький писав у зв'язку з цим: «У своїх свідченнях поети рідко задовільняються простим записом свого досвіду; звичайно вони намагаються тут же дати принципові обґрунтування і роз'яснення своєї творчості, роз'яснення, що приходять у голову часто *post factum*, затьмарюючи і без того вривчату й туманну картину первісного процесу ... Успіх чи невдача твору в зацікавленому для автора середовищі читачів примушують його іноді по-різному розказувати про процес його створення. Не варто й говорити про те, що велика зовнішня спостережливість не завжди пов'язана зі здібністю самоспостереження, що індивідуальні забобони та схильності, а іноді відсутність будь-якого поняття про наукову психологію змушують художника говорити плутано, пристрасно, фантазувати. До цього прислужується ще й схильність до пози, до певного кокетування» [25, 64 — 65]. Про ступінь достовірності мемуарних матеріалів, про «суб'єктивність, аберацію зору» їх авторів і про фактори, що впливають на ці процеси, говорить також Г. В. Квасов [90].

Сказане не значить, що дослідник психології творчості може ігнорувати листи, щоденникові записи й інші свідчення письменника про свою творчість. Самоспостереження митця як суб'єкта творчої



практики були й залишаються джерелом першочергової важливості, адже, як писав І. Франко, «кому ж ліпше й тямити в сьому ділі, як не самим творцям. Постороння обсервація тут майже неможлива...» [170, 59]. Мова про інше: при науковому підході до цих матеріалів треба враховувати декілька важливих моментів. По-перше, особливості пізнання явищ психіки, де «самопостереження явища змінює його протікання» [167, 170]; по-друге, обмеженості самопостереження як методу; по-третє, пам'ятати, що це признання саме художників, де наявні елементи художнього мислення, фантазії, вимислу та домислу, і, по-четверте, враховувати всю сукупність факторів, які впливають на конкретне «одкровення»: особливості психічної організації письменника, причина зізнання та його імпульси, загальну літературно-естетичну атмосферу навколо автора тощо. Тому свідчення письменників про свою творчість є хоч і суттєвим, але тільки одним із джерел вивчення творчого процесу.

Безперечно, для вивчення типологічних особливостей, різноманітних стадій процесу художнього пізнання, для характеристики його ланок і психічних компонентів важливі признання самих діячів мистецтва в листах, щоденниках, спогадах. Але погодьмося з думкою О. Білецького про те, що «ми станемо на більш міцну основу, відштовхуючись не від творчої особистості, а від результатів цієї творчості — з того моменту, як, закріплені на папері, вони стають реальністю, доступною спостереженню і об'єктивному аналізу» [25, 69]. В системі психології творчості художній текст розглядається як із позицій індуктивно-емпіричного методу дослідження творчого акту, так і за допомогою аналітичного методу, що дозволяє виявити основні психологічні закони та механізми мистецтва. Причому, якщо для другого підходу найважливіше кінцева редакція твору, то для першого в рівній мірі потрібні чернетки, рукописні списки й опубліковані варіанти. Аналітичним операціям можуть підлягати також листи й щоденникові записи митця, його літературно-критична продукція для наукового осмислення суті, природи і характерних ознак мислення, чуття і фантазії, що діють у сфері мистецтва. Тому важко погодитися з Б. Мейлахом, який заперечував принципи дослідження психології мистецтва, сформульовані Л. Виготським. Б. Мейлах частково має рацію, стверджуючи, що в цій галузі не можна ізолюватися від «проблеми вивчення творчої особистості художника і самого процесу написання його творів, динаміки фаз цього процесу». Але спротив викликає те, що відкидається сама можливість «конструювати процес творчості на основі дослідження структури твору» [109, 10]. Бо, як побачимо далі, розглядаючи основний закон естетичної реакції, Л. Виготський у підсумку торкається питання про рушійні сили творчої активності, про центральний момент творчого процесу.

Які ж особливості методу дослідження психології мистецтва одного з фундаторів радянської психологічної науки? Виготський одра-

зу поспішає засвідчити: «Ми спробуємо вивчити чисту й безособову психологію мистецтва безвідносно до автора й читача, досліджуючи тільки форму й матеріал мистецтва» [46, 17]. У своїх наукових пошуках учений іде від «анатомування» художнього організму твору, а точніше — художньої системи подразників, до визначення природи естетичної реакції, яка й перетворює продукти людського мозку у «факти мистецтва». Тобто для виявлення основного психологічного механізму художнього мислення Виготський відштовхувався, по-перше, від «визнання мистецтва суспільною технікою чуття» [46, 17], а по-друге, від тієї думки, що саме в художній структурі скристалізовано рухи почуттів та емоцій автора, які в кінці кінців приводять до катарсису — їх метаморфози, просвітлення і внутрішнього піднесення на якісно вищий рівень. Таким чином, «загальний напрямок цього методу можна виразити такою формулою: від форми художнього твору через функціональний аналіз її елементів і структури до відтворення естетичної реакції і до встановлення її загальних законів» [46, 41]. Доповнимо, що такий підхід мав свої традиції у вітчизняному літературознавстві — в науковій практиці О. Потебні та представників психологічної школи, котрі зводили головний психологічний закон словесного мистецтва в основному до поетичної образності.

Учений резонно твердить про велику частку суб'єктивності та здогадок при динаміці дослідницької думки від душевної організації митця, про значні відмінності в індивідуально-психологічних характеристиках різних письменників, що немало ускладнює виявлення загальних законів художньої творчості. Тим паче, що в час написання праці Л. Виготського значного поширення в науці набули абсолютизація й апологетика психофізіологічних аспектів мистецтва, ігнорування зумовленості естетичних цінностей причинами соціального й історичного порядку. Та все-таки, розглядаючи одне лише визначення методу дослідження, не можна не помітити, що концепція психологічної природи художньої творчості, запропонована Виготським, є неповною й однобічною. Щоправда, учений, аж ніяк не претендуючи на вичерпність чи всеосяжність проблеми, прагнув лише виявити психологічний механізм, через який твір діє на реципієнта як художня даність, або — що робить поезію поезією; та цим, як відомо, не вичерпується складний комплекс питань психології творчості. Це розумів сам автор. «Називаючи книгу «Психологія мистецтва», — констатував він, — автор не хотів цим сказати, що в книзі буде дана система питань, представлено цілий круг проблем і фактів. Наша мета була суттєво іншою: не систему, а програму, не весь круг питань, а центральну його проблему мали ми весь час на увазі і добивалися як мети» [46, 16].

Метод моделювання творчої діяльності в основному співвідноситься з успіхами кібернетики й нейрокібернетики. Він може й повинен сприяти поглибленому розумінню багатьох питань психології

творчості й процесів художнього відображення, адже кібернетики займаються також проблемами моделювання нервово-психічної діяльності людини та творчого процесу, вивчають способи творчої обробки отриманої інформації, у тому числі художніх спостережень і сприймань. Але тут потрібно бути дуже обережним. Навіть У. Росс Ешбі визнавав безсилля кібернетики перед дослідженнями психологічних факторів чуттів, емоцій, фантазії: «Якою виразною не була б свідомість для його власника, ми ще не знаємо способу, з допомогою якого він міг би продемонструвати своє переживання іншій особі. А поки такий спосіб або якийсь його еквівалент не будуть знайдені, факти свідомості не можуть бути використані в науковому методі» [191, 34]. Інакше кажучи, треба повсякчасно враховувати, що кібернетичні моделі не можуть сприяти розумінню художньо-творчого процесу як складновпорядкованої і багатокomпонентної структури з внутрішньою динамікою її рівнів та механізмів, їх взаємодій і взаємовідносин. А крім усього кібернетики «моделюють лише логічний структурний рівень пізнання і не відображають інтимно-психологічний механізм творчого акту» [132, 178].

Дещо осторонь від загального річища розпочав пошуки методу для дослідження проблеми психології художньої творчості С. Грузенберг. Відштовхуючись від факту, що психічні явища й процеси, які відбуваються в «природі» митця, не репродукуються в досвіді, учений вважав непридатними експериментальні методи для вивчення питань психології творчості. Він пропонує методику побудови нового, допоміжного методу для дослідження творчої природи письменника — метод рефлекторної репродукції, або репродуктивний метод. У чому ж його суть? Попередньо вивчивши «естетичну сприйнятливість», учений прийшов до висновку, «що естетична сприйнятливість читача, глядача й слухача, за самою природою своєю, якісно о д н о р і д н а з творчою стихією духу, бо між обома цими енергіями духу — творчою і сприймаючою — немає якісних відмінностей: обидві вони розчленовуються на одні й ті ж психічні елементи і зводяться до одних і тих же психічних процесів (якщо не враховувати відмінностей у ступені їх інтенсивності)» [59, 216]. Творчі емоції й переживання митця, таким чином, відтворити неможливо. Але читач (глядач, слухач) спроможний самовільно викликати в своїй душі ті чи інші естетичні чуття, які виникають у процесі сприймання художніх цінностей. Тому позитивних результатів можна досягнути лише опосередкованим шляхом. Суть пропонованого методу і полягає у вивченні творчих емоцій письменника через строго наукові, експериментальні спостереження над психікою сприймаючого суб'єкта [59, 223]. Як бачимо, вразливим місцем концепції С. Грузенберга є вихідне положення: визнання однорідними «творячу природу» і «сприймаючу природу». Уже з наведеного вище висловлювання вченого можна побачити, що ця «однорідність» кількісна, але не якісна («одні й ті ж психічні елементи», «одні й ті ж психічні проце-

си»). Якістю ці компоненти якраз і різняться, і короткий штрих автора про «ступінь їх інтенсивності» також свідчить на користь цього.

Відзначимо ще, що методологічний апарат західних науковців щодо пізнання психологічних основ художньої творчості різняться не спеціальними методами дослідження, а стосується вихідних позицій. Скажімо, З. Фрейд, вивчаючи з психологічного боку феномен дотепності, послуговувався об'єктивно-аналітичним методом — як і Л. Віготський, аналізуючи художні чуття [175]. А для інтерпретування психічних прикмет творчої особистості геніального італійця Леонардо да Вінчі творець психоаналізу вивчав записники художника, спогади сучасників, тобто використовував ту ж методику, що і вчені, які стоять на марксистсько-ленінських позиціях. Але різні вихідні принципи обумовлюють відмінні наукові результати. Бо Фрейд виходив із того, що «сексуальні схильності беруть участь у творчості вищих культурних, художніх і соціальних цінностей людського духу, вносячи в наше життя такі вклади, які треба належним чином оцінити» [173, 29]. Більше того, «наступом» мистецтва, його першопричиною, за Фрейдом, є дитяча сексуальність, а точніше — Едіпів комплекс, що перетворюється, сублимується в творчу енергію. Звідси і знаменита «Джоконда» трактується як продукт сексуальних потягів малого Леонардо до матері і пов'язаних із цим марень, терзань, психічних травм [174]. Фрейд бере за основу дослідження лише один компонент людської психіки, один її пласт (неусвідомлюване психічне), гіперболізує його і відповідно до цього інтерпретує всю багатоманітну конкретику мистецтва. Можливість такого типу помилки таїться, як підкреслював В. І. Ленін, у самому процесі пізнання: «Пізнання людини не є (respectively не йде по) пряма лінія, а крива лінія, що безконечно наближається до ряду кіл, до спіралі. Всякий уривок, уламок, кусочок цієї кривої лінії може бути перетворений (односторонньо перетворений) у самостійну, цілу, пряму лінію...» [5, 304].

У рівній мірі й розходження інтуїтивізму з діалектико-матеріалістичними вченнями ґрунтується не на тому, що в складний механізм пізнання вводиться інтуїція, — всі ланки й компоненти цього багатопланового й полідетермінованого процесу нібито цілковито залежать від неї. Інтуїція підноситься до рангу вищої і останньої інстанції пізнавального процесу, до того ж трактується вона однолінійно, прироста їй зводиться, як правило, до позаінтелектуальних сфер психічної організації митця, про що наочно свідчать теорії Б. Кроче і А. Бергсона.

## РОЗДІЛ І

### СТАНОВЛЕННЯ КОНЦЕПЦІЇ ПСИХОЛОГІЇ ХУДОЖНЬОЇ ТВОРЧОСТІ У ВІТЧИЗНЯНОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ

Проблема психології художньої творчості вперше була поставлена на вітчизняному науково-теоретичному ґрунті психологічною школою в дожовтневому літературознавстві. Але окремих аспектів її — у різній формі і з неоднаковою глибиною осмислення — дослідники торкалися дуже давно, бо, як, «відсутність естетики передбачає в значенні своїй передумови і компенсації сильну естетичну забарвленість усіх інших форм буття» [8, 33], так і «знак психології» тяжів над наукою про літературу задовго до перших спроб інтерпретувати художній феномен під кутом зору детермінованості його нервово-психічною конституцією автора. Так, тбіліський учений Р. Г. Сирадзе на основі аналізу агіографічної літератури V — XI ст. робить висновок, що вже «життям» і «мучеництвам» не чужими були теоретичні зацікавлення — вони «часто абсолютно ясно виражають теоретичні погляди на суттєві питання художнього мислення» [154, 5]. А в курсах поетик і риторик Києво-Могилянської академії всебічно обґрунтовувалося значення інтелектуального начала в духовно-творчій діяльності, причому з позицій раціоналізму цей аспект абсолютизувався, аж до створення нормативних правил і вказівок. Багато положень проблеми (сутність творчого духу, натхнення, фантазії тощо) трансформувалися в художній свідомості романтиків, зокрема Пушкіна й Шевченка. І це закономірно, адже в естетиці романтизму, теоретичною основою для якої стала суб'єктивно-ідеалістична філософія Фіхте, його ідея «духу» — «внутрішнього настрою художника», головна увага акцентувалася на духовно-суб'єктивних стихіях творчості, виходячи з яких письменника трактували могутнім трансформатором духовної енергії людства, а особливості його творчої активності — як дію спонтанно вивержених у хвилини одержимості, чи з поміччю супраментальних сил, запасів його «природи». Та представники вітчизняного романтизму були обтяжені найперше турботами становлення і розвитку національних культур, тому важко визначати у нас романтизм як метод у чистому вигляді, а, отже, говорити про постановку даної проблеми романтиками. Більша заслуга в цій галузі належить Белінському, Герцену, Чернишевському, Добро-

любову, в естетиці яких питання природи таланту, художньої обдарованості, здібностей до літературно-творчої діяльності вперше здобули матеріалістичне розв'язання. Та оскільки вони розглядали літературу в найтіснішому взаємозв'язку з реаліями суспільного буття, то й питання психології творчості трактувалися як допоміжні, здебільшого спільно з загальнолітературними питаннями.

У другій половині XIX ст. спостерігається вторгнення психології та фізіології в царину філологічних наук, їх активний вплив на хід філософсько-естетичної думки. Сприяли цьому значні досягнення цих наук, виділення психології в самостійну дисципліну [194, 184 — 386], а також і певні зрушення на передових рубежах інших наук, нові відкриття і потреба їх осмислити. «Атмосфера глибоких душевних переживань, які супроводжують відкриття й осмислення нового, «безперервне очікування» і муки творчості — все змушувало вчених замислюватися не тільки над парадоксами природи, а й над парадоксами самої думки, що проникає в її таємниці», — зауважує з цього приводу Є. Адельгейм [9, 18]. У загальнофілологічному аспекті поштовх психологічним студіям давали внутрішні рушійні сили, незадовільний стан вивчення літератури, обмеженість її методологічної бази. Значною мірою це була опозиція культурно-історичній та порівняльно-історичній школам у вітчизняному літературознавстві, які, попри всі здобутки, часто зосереджувалися на дослідженні соціальної детермінанти літератури, ігноруючи при цьому поетику твору або упереджено ставлячись до неї. Цей недолік ставав шораз відчутнішим, тому «критиці почали піддавати принцип зумовленості явищ культури соціальним середовищем, механічність його застосування» [121, 9]. Розширення спектру вивчення літературних структур відбувалося й шляхом поширення уваги до причинної зумовленості творів мистецтва психофізіологічними особливостями автора, до вивчення процесів формування ідеального буття художніх цінностей у свідомості митця.

Значний поштовх розвитку психологічних концепцій у літературознавстві дав своїм лінгвістичними та літературно-естетичними задумами О. Потебня, який, за словами М. Пархоменка, «першим на Україні підійшов до матеріалістичної постановки і розв'язання проблем психології творчості» [80, 24]. О. Потебня не написав спеціальної праці із психології художньої творчості, тож для вивчення поглядів ученого з цього питання необхідно осмислити всю його спадщину, що дійшла до нас у вигляді статтей і конспектів, фрагментів та окремих висловлювань. Не задоволений однобічними та однолінійними підходами до явищ духовної культури народу, він прагне широкого синтетичного погляду на них, одним із джерел чого вважав саме психологію. Уже в ранній роботі «Думка й мова» Потебня прагне знайти «розв'язання питань про мову в психології» [134, 71]. Пізніше потяг до цієї дисципліни, прагнення залучити її позитивний досвід на користь власних концептуальних рішень передалися й на

дослідження теорії словесності. У своїх студіях він ішов од слова, од поетичного тексту, тому основним у нього було виявлення психологічних механізмів художнього мислення, образної природи словесного мистецтва.

Тривалий час ученого зараховували до психологічного напрямку в нашому літературознавстві, але, думається, правильніше буде визнати, слідом за О. Пресняковим, що «наукова концепція О. Потебні навряд чи може бути без спрощення та збіднення зарахована до якоїсь з тих, що існували в літературознавстві, шкіл», і що «значна частина ідей О. Потебні зароджувалася й укріплювалася в російському літературознавстві ХІХ ст. скоріше не як особливий «психологічний напрям», а більше як творче поглиблення і якісне переосмислення в філологічному аспекті культурно-історичних та порівняльно-історичних принципів і методів» [135, 198, 41].

В інтерпретації О. Потебнею питань психології творчості принципову важливість мають такі моменти:

1. Мистецтво, в тому числі літературну творчість, учений вважав специфічним видом пізнавальної діяльності й категорично виступив проти розуміння його як «подражання» реальності, її копіювання. Художнє відображення, стверджував він, це не механічний акт перенесення предметної даності в творчу суб'єктивність автора з пізнішим опредмеченням народжених думок на папері, а динамічний механізм образотворчих формувань, в якому беруть участь творча фантазія й художнє чуття; це процес відкидання всього випадкового й одиничного, узагальнення типового й істотного [134, 184, 186]. З цих позицій О. Потебня критикував М. Чернишевського за його недостатню увагу до ролі художньої умовності. Надаючи великого значення суб'єктивному творчому факторові в словесному мистецтві, учений визнавав, що воно (мистецтво) усе ж зводиться до неповного, «символічного» відображення предметів і явищ об'єктивної дійсності. Поезія не може бути ні копією реальності, ні її фотографією, тому що між цими величинами завжди перебуває творча думка суб'єкта, яка повсякчас пізнає, переосмислює дійсність, отримує емоційне забарвлення, а звідси — «поезія (мистецтво), як і наука, є т л у м а ч е н н я дійсності, її переробка для нових, більш складних, вищих цілей життя» [134, 339].

2. Увага до внутрішньо-суб'єктивних начал творчої активності неминує вивести О. Потебню на питання психофізіологічних характеристик таланту. Причому учений не намагався надати особі митця якоїсь таємничості, надприродної сили чи виділити в ньому ознаки божого обранця. Ні, у психіці кожного індивіда дослідник вбачав аналог душевної субстанції письменника (щоправда, остання відзначається складнішими формами організації та впорядкованості). На основі цього «творче горіння» трактувалося як здатність психіки автора сконцентрувати в даний момент усі душевні сили, гранично напружити своє творче ество, що й забезпечує повне «входження» мит-

ця в зображуваний ним образ, аж відключається контроль розуму й створюється ілюзія творчого чуда [134, 361].

3. Процесуальна структура художньої творчості уявлялася вченому діалектично досить складною, внутрішньо динамічною. Психологічний механізм осягнення художньої істини починає діяти з виникненням хвилюючої автора проблеми — х. Об'єктом пізнання можуть виступати як предмети навколишньої дійсності, так і сам митець (наприклад, у ліриці), при цьому створенню поетичного образу передус значне емоційне напруження, і чим «настійніше питання, чим тривожніші потуги народжуваної думки, чим бажаніше заспокоєння почуття, прояснення думки, чим необхідніше все це для поета, тим при рівності решти досконалішим і милішим буде для інших його твір» [134, 311]. Розв'язати хвилююче його питання письменник може на основі власного досвіду (А), який щоденно збагачується життєвими враженнями шляхом спостереження і самоспостереження; ці глибинні запаси доведені до такого стану, що поет спроможний «вгадати» за зовнішніми обставинами сутність явища. В результаті взаємодії х ↔ А народжується поетичний образ, або, інакше кажучи, розв'язується в художній формі питання, що хвилювало автора. Треба сказати, що вчений розумів і всю складність внутрішньої «роботи» митця, пов'язаної із зіткненнями й протиріччями суперечливих думок та чуттів, що нерідко веде до роздвоєння особистості творця, тоді як «створення образу припадає саме не на продовження періоду хвилювання, шукання, тривоги, а на кінець його» [134, 556].

4. Суть головного «психологічного закону» (Л. Виготський) художнього мислення О. Потебня зводив до поетичної образності, яка і є, на його погляд, тим механізмом, що робить поезію поезією і без якого вона просто неможлива. Художній формі людського мислення, твердив учений, притаманний особливий вид слова — «поетичне», або «образне» слово. Діалектика кожного слова така, що генетично йому властива поетичність, тобто первісне етимологічне значення.

\* У кожному слові О. Потебня виділяв три стихії: звукову форму, значення і внутрішню форму, котра «окрім фактичної єдності образу дає ще знання цієї єдності; вона є не образ предмета, а образ образу, тобто уявлення» [134, 147]. Виходячи з такої тричленної будови слова, учений намагався осягнути складну, динамічну сутність внутрішнього організму художнього твору, якому властиві, за його концепцією, ті ж три структурні одиниці. Важко погодитися з думкою О. Преснякова, нібито спроби дослідників минулого століття віднайти для пояснення складних явищ більш доступні пізнанню аналоги, «якусь важливу первопричину» зумовлювалися лише «історичною обмеженістю» наукових знань [135, 83]. На важливість подібного руху теоретичної думки вказував В. І. Ленін у фрагменті «До питання про діалектику», підкреслюючи необхідність у найпростішому, буденному «розкрити зачатки всіх елементів діалектики» [5, 303]. Інша справа, що мисленню деяких дослідників минулого були властиві догматичні погляди на такі мікромоделі, віра в їхню непогрішність і односторонність свого твердження про наявність у художньому творі тих же стихій, що і в слові.

Але в процесі функціонування поетичне ядро обростає новими значеннями, за якими первісне значення може навіть загубитися. Тому важливим елементом концепції О. Потебні є психологія художньої образності. Втрата внутрішньої форми слова ще не означає, що нівелюється поетичність, адже художнє мислення оперує не одними словами з живими уявленнями. Окрім того, що нові слова виникають повсякчас (слова з первісним етимологічним значенням), письменник спроможний завдяки багатим асоціативно-комбінаторним можливостям психіки з «безобразних» слів творити художні образи («безумных лет угасшее веселье», де «гаснуть» і «веселье» — слова безобразні). Та й вони «за дією миттєві й малопомітні порівняно з більш складними», до яких ученій зараховує, наприклад, порівняння, що є творчим матеріалом для складних художніх конструкцій. Тобто О. Потебня не зводив образність художнього твору до окремого слова з живим уявленням, а розглядав процес формування поетичності через образи-тропи, образи-картини, образи-характери і, на рещті, бачив увесь твір як образну макроструктуру. В міру ускладнення образу первинний зв'язок його з першообразом слабшає або й повністю втрачається.

Саме такої гнучкості тези О. Потебні про взаємозв'язки і взаємозалежності між компонентами художнього твору деякі дослідники, в тому числі Л. Виготський, не враховували. На основі думки попередника про те, що корінною ознакою словесного мистецтва є образність або «чуттєва наочність уявлень», він досить односторонньо трактує це положення, зазначаючи: «Моторошно уявити собі, яке спотворення художнього твору могло б статися, коли б ми реалізували в чуттєвих зображеннях кожний образ поета:

На воздушном океане  
Без руля и без ветрил  
Тихо плавают в тумане  
Хоры стройные светил» [46, 64].

Справді, можна прийти до абсурду, якщо здійснити подібний експеримент. Але про це ж говорив і Потебня, характеризуючи психологічні механізми виникнення веснянки «Кроковее колесо...»: «Можна собі уявити, що цю пісню хтось зрозуміє буквально, тобто не зрозуміє її взагалі» [134, 179]. Таке пряmlinійне трактування образів, ототожнення їх зі значенням, за Потебнею, можливе лише на міфологічному рівні мислення, що було, до речі, ґрунтом мислення художнього. В основі «переродження» міфологічного мислення в «поетичне» та збагачення його художньою умовністю лежить психологічний закон асоціювання.

Та все ж уже в цих загальних міркуваннях О. Потебні можна помітити і певну вразливість його концепції художнього мислення, хоча б тому, що «образність — тільки один з елементів поетичної

функції мови в будь-якому творі. Граматичні, інтонаційні, фонетичні опозиції не менш важливі, ніж образне оформлення думки» [95, 27 — 28].

Представники психологічного літературознавства (Д. Овсяніко-Куликовський, Б. Лезин, А. Горнфельд, Т. Райнов та ін.) у своїх студіях відштовхувалися саме від ідей Потебні, майже повторюючи думки вчителя про тричленну будову слова, про характер «поезії» й «прози», образного й безобразного слова. Корінні ознаки художнього мислення розглядалися ними також у річіші наукових шукань О. Потебні, з певними акцентами та видозмінами, до того ж на трохи нижчому науково-теоретичному рівні, що й дало привід Л. Виготському для гострої полеміки, аж до знецінення всієї спадщини представників психологічної школи. Розширення діапазону їхніх зацікавлень здійснювалося в напрямі посилення уваги до особи письменника.

Найвідомішим репрезентантом цієї плеяди треба вважати Д. Овсяніко-Куликовського, науково-дослідницька практика якого відбила сильні й слабкі моменти всієї школи. Як справедливо відзначають дослідники, «цілісного й систематичного викладу проблеми психології художньої творчості у нього немає» [121, 40]. У «Вступі до ненаписаної книги з психології розумової творчості (науково-філософської та художньої)» викладені лише деякі думки вченого стосовно психофізіологічних параметрів особистості. Тому доводиться систематизувати наявні в різних роботах положення й висловлювання, щоб вияснити погляди автора на цю проблему. Виділимо деякі найбільш суттєві й оригінальні напрями його наукових шукань.

По-перше, треба відзначити продуктивний підхід Д. Овсяніко-Куликовського до вивчення явища — від простого до складного, як і в Потебні. Але використовував його вчений у дещо інших співвідношеннях. Вихідним для нього була теза, що буденному мисленню людини властиві елементи художності — вживання історично сформованих образів, здатних оживляти поетичну структуру, емоційна насиченість «звичайного» мисленевого процесу і його чуттєва основа, — тому вивчення сутнісних ознак і природи художнього мислення можна проводити за його мікроделлю. Кожна людина, за Овсяніко-Куликовським, є «потрохи митцем», або «митцем у мініатюрі». Відмінності починаються тоді, коли йдеться про функціональний зміст образних конструкцій у свідомості звичайного індивіда й у творчому мисленні письменника. Якщо в першого вони існують для задоволення його життєвих потреб, то «художник — це той із нас, хто ловить образи, дані в буденному мисленні, намагається

\* Як і в О. Потебні, у вітчизняних «психологів» поняття «поезія» вживалося у значенні художньої творчості, а «проза» — наукової діяльності.

затримати їх і дати їм дальший розвиток» [120, 66]. Тому письменник не може бути пасивним реципієнтом традиційних асоціативно-образних утворень, а мусить встрявати в своєрідну боротьбу з ними для створення оригінальних художніх конструкцій, що пов'язане з певним «муками творчості». Подібне твердження не є безпідставним. «У кожного могло б виникнути те ж саме враження, з'явитися те ж саме порівняння, — писав М. Арнаудов, — так що перевага поета полягає в строгій художній рамці бачення і в еквівалентній для цього бачення формі, з ритмом, римою та іншими елементами слова» [14, 20].

По-друге, Д. Овсяніко-Куликовський всебічно розробив концепцію двох форм художнього пізнання. Вибір автором однієї з них зумовлюється особливим складом його розуму, природним даром і специфікою будови всього його душевного організму. По суті, перед письменником відкриваються два шляхи, доводить учений, — «від себе» і «не від себе». В конкретизації цих шляхів погляди дослідника не раз мінялися, еволюціонізували. Якщо в книзі про Тургенєва він поділяв творчість на об'єктивну й суб'єктивну, то трохи пізніше ним вводиться поняття «пушкінське» та «гоголівське» художнє бачення, «спостереження» й «експеримент» як основні форми поетичного осмислення дійсності. У першому випадку митець створює типові картини на основі вивчення життєвих явищ, намагаючись пізнати й осмислити їх у всій повноті конкретики, без «упередженої ідеї»: «Х у д о ж н и к - с п о с т е р і г а ч, вивчаючи людей і життя, прагне дати по можливості п р а в д и в е відтворення дійсності, висвітлити картину так, як висвітлена сама дійсність» [118, 37]. Він може йти як «від себе», так і об'єктивним шляхом, або навіть поєднувати обидві ці форми пізнання з метою художнього осягнення істини, бо якихось непрохідних бастионів між ними вчений не зводив. Художній «експеримент» — це те ж спостереження, але через фокус певної ідеї, через призму сміху, гротеску, ліризму тощо. Реальна картина в цьому випадку буде менш правдоподібною, зате вона дає бачення «внутрішньої» правди. «Д о с л і д ( е к с п е р и м е н т), — резюмує вчений, — є тільки особливий сорт спостереження: він — спостереження, обставлене штучними умовами, що підсилюють враження, роз'єднують те, що в дійсності сполучене, сполучають те, що в дійсності роз'єднане» [120, 143]. Яскраві приклади такого підходу дає творчість Гоголя, Салтикова-Щедріна, Чехова.

І, по-третє, постійна увага Д. Овсяніко-Куликовського до сфери почуттів та емоцій сприяла створенню своєрідної, хоч і не позбавленої суперечностей та хиб концепції лірики. Учений відкидає традиційний «поділ поезії на роди і види», пропонуючи власну класифікацію художньої творчості: лірика і образна словесність (епос та драма). Лірика виділяється в окремий вид творчості: «П с и х о л о г і я лірики характеризується особливими ознаками, якими вона проникливо відріз-

няється від психології інших видів творчості» [119, 184]. Як бачимо, дослідник відмовляє ліриці в художній образності. Еквівалентом основного психологічного механізму в ній, на думку Д. Овсяніко-Куликовського, є покликани до життя найрізноманітнішими ритмами (звуковими, лінійними, слуховими) емоції. А в цілому лірика трактувалася вченим як своєрідна ритмо-емоційна творчість, яка створює «гармонійний душевний стан о с о б л и в о г о т и п у». Впорядковуючи емоції, вона облагороджує душу через ритми та ліричні переживання [119, 225 — 226].

Таким чином, психологічна школа покликала до життя новий метод дослідження літератури, за яким психологія творчості стала відповідним пунктом науково-теоретичних пошуків; «психологи» видавали свій журнал і залучали до нього молодих науковців, розроблені її представниками ідеї свого часу безперечно впливали на літературознавчий процес. Не можна тому погодитися із оцінкою Л. Виготського, який побачив «наочну маніфестацію повного безсилля цієї теорії в справі оволодіння фактами мистецтва» [46, 71]. Але хибні вихідні засади, відсутність широкого філософського погляду на світ і поверхове вирішення деяких питань призвели до того, що не їхні ідеї стали провідними орієнтирами в історії вітчизняної літературно-естетичної думки.

Чи не під впливом ідей названої школи, а головне — відчуваючи дух часу (уже згадувалося про «психологічні» зрушення в західноєвропейському літературознавстві й естетиці) І. Я. Франко у пошуках нових методів дослідження естетики та науки про літературу приходив до психологічного критерію, навіть загострюючи деякі положення (зокрема, таке: «Естетика є, властиво, наука про почуття, спеціально про відчуття артистичної краси, — значить, є частиною психології» [170, 53 — 54]). Франкові належить особлива роль у становленні проблеми психології художньої творчості у вітчизняному літературознавстві. Якщо Потебня в основному вивчав психологічні механізми художнього мислення, то Франко йшов від дослідження «природи» письменника, що привело до створення оригінальної концепції творчості.

Питання психології творчості Франко порушував у наукових студіях літературно-критичного та естетичного характеру, художньо інтерпретував у поетичних та прозових творах. Спеціально проблема була ним поставлена і дістала оригінальне розв'язання в трактаті «Із секретів поетичної творчості», ідеї якого значно випередили свій час. Вивчення Франком даних питань треба розглядати як у річиші його філософських та літературно-естетичних зацікавлень найважливішими проблемами суспільного й духовного буття, так і в контексті еволюції світової естетичної думки, потреб часу. Ще навчаючись у Львівському університеті, допитливий студент, «головно з викладів доктора Охоревича» зацікавився психологією, і генезу його думок про поетичну фантазію та інтуїцію, про роль неусвідом-

люваного психічного у творчому процесі треба шукати в праці вчителя «О творчости поетусьkiej» [111, 111 — 112].

Однозначна оцінка Франкових пошуків психологічних основ творчості неможлива, адже при розв'язанні порушених питань (співвідношення свідомого й неусвідомлюваного моментів у творчій діяльності, закони поетичного асоціювання, специфіка художньої фантазії) і в наш час не обійтися без дискусійних та гіпотетичних думок. Трактатування вченим психологічної природи художньої творчості було в центрі уваги М. Пархоменка, Є. Адельгейма, Б. Кубланова і продовжується вивчатися І. Стебуном, Г. В'язовським, Р. Гром'яком. Причому намітилися протилежні точки зору. Так, М. Пархоменко вбачав у Франка певні поступки ідеалізму в тлумаченні деяких питань психології творчості, а Б. Кубланов та Р. Гром'як відстоюють розв'язання ученим цих проблем у площині матеріалістичної естетики.

Справді, І. Франко, вдаючись до літератури ідеалістичного характеру, часом переоцінює її значення. Але джерелом психічних утворень, що складають «нижню свідомість», він вважав реальне буття, дійсність; на цій же гносеологічній основі вчений здійснює порівняння образів поетичної яви та сновидінь. А коли мова йде про матеріалістичне чи ідеалістичне розв'язання якихось питань, треба визначити, як підкреслював В. І. Ленін, на яких позиціях стоїть той чи той дослідник щодо «первинно даного». Тому й важко погодитися з твердженнями М. Пархоменка про окремі ідеалістичні струмені в міркуваннях Франка стосовно психологічних основ індивідуальної поетики [126, 175 — 223]. І висловлені на основі різноманітних психофізіологічних даних контраргументи Б. Кубланова повністю спростовують подібні твердження [92]. Гадаємо, що недооцінка ряду положень Франка стала наслідком багаторічного замовчування і применшення ролі неусвідомлюваної психіки в генезі художнього образу як реакція (принципово невірна) на фрейдизм, у рамках якого виникло вчення. На користь цього свідчить і той факт, що пізніше трохи, коли змінилася атмосфера наукового мислення, в передмові до російського видання трактату М. Пархоменко відкоригував окремі свої думки.

Особливі претензії ставилися до розв'язання Франком першої проблеми: співвідношення свідомого й неусвідомлюваного психічного в творчому акті, яку чомусь трактували спрощено — як участь підсвідомого в формуванні художнього світу; це вважалося об'єктом вивчення західної естетики та психології, отож, тим самим і внесок І. Франка автоматично знецінювався.

Нічого містичного чи надприродного Франко не вбачав ані в неусвідомлюваних формах психічної активності, ані в їхніх впливах на художню практику. Він відштовхувався від праць представників ідеалістичного табору, і йому часто ставили це на карб. Але, по-перше, матеріалістичних джерел не було, а по-друге, заслуга вченого у

тому, що він вивабився з усього того ідеалістичного туману, даючи оригінальні інтерпретації окремим фактам та ідеям. Ще іноді спостерігається тенденція огульно відкидати все, що написано не з матеріалістичних світоглядних позицій. Але від такого підходу застерігав В. І. Ленін: «Плеханов критикує кантіанство (і агностицизм взагалі), більше з вульгарно-матеріалістичної, ніж з діалектично-матеріалістичної точки зору, оскільки він лише а ліміпе [з порога] відкидає їх міркування, а не виправляє (як Гегель виправляв Канта) ці міркування, поглиблюючи, узагальнюючи, розширюючи їх, показуючи зв'язок і переходи всіх і всяких понять» [5, 150].

Зрозуміло, що І. Франко не міг прийняти ні вихідних засад А. Шопенгауера, ні міркувань його про те, що нервова система в геніальних людей, як у дітей, більш розвинена, що їхній мозок переважає у ширину та в висоту, але не в глибину. Проте його не могла не зацікавити сама постановка питання про генія, фантазію, неусвідомлювану психічну активність, хоча водночас він відзначав, що «цей факт піднесено з натиском» [170, 59]. Зацікавитися — не обов'язково прийняти. Такі ідеї могли дати поштовх протилежним, впевнити у власній правоті чи відкоригувати якісь думки, зробити наголос на одних і затінити інші, стимулювати до нових пошуків. Зрештою, положення Шопенгауера про особливе напруження всього організму автора в хвилини поетичних одкровенень не суперечило поглядам Франка.

Гадаємо, що твердження про те, нібито окремі питання психологічної природи художньої творчості розв'язувалися Франком у «площині ідеалістичної філософії й естетики», виникали внаслідок зовнішньої подібності деяких положень, висловлюваних і українським ученим, і представниками ідеалістичної філософії. Скажімо, Е. Гартман зазначає, що «всяка художня творчість людини закорінена в сфері безсвідомого» [49, 182], і Франко твердить, що в мистецтві «несвідомий елемент може грати важну чи, може, головну роль» [170, 59]. Більше того, і перший, і другий говорять про стихійне виверження нагромадженого за порогом свідомості матеріалу, про неусвідомлюваний первинний імпульс. «Геніальний задум не виманиш ніякими зусиллями; він спадає в душу, наче з неба, в подорожі, в театрі, в розмові, завжди, де його найменше чекають, і завжди несподівано й миттєво», — писав Гартман. Франко пов'язує психологічну природу художньої творчості з діяльністю «нижньої свідомості» і головну прикмету геніальної поетичної природи бачить в «е руп тивності його нижньої свідомості, т. є. її здібності час від часу піднімати цілі комплекси давно погребаних вражень і споминів, покомбінованих, не раз також несвідомо, одні з одними на денне світло верхньої свідомості» [170, 64]. Але який зміст вкладено кожним автором у своє твердження?

Помилка німецького філософа, звичайно, не в тому, що він відзначає велику роль неусвідомлюваного елемента в різних сферах

тілесного й духовного життя, а в тому, що роль свідомих мозкових спонук творчості зводиться ним до мінімуму. Говориться тільки про їхні «побічні впливи», а головне — заперечується «реалістичне», матеріалістичне розуміння і пояснення природи, духовних явищ, які нібито є продуктами цілком тасмного життя глибин людської істоти, відтак заперечується і пізнаваність останніх.

«У Гартмана, — пише І. Франко, — «несвідоме» (Das Unbeurteilte) було зроблено основним елементом усього його світогляду. Та для наукового дослідження цього було замало, бо, роблячи «несвідоме» основним елементом, Гартман тим самим зробив його чимсь незвісним, таким, що не підлягає дальшому аналізу» [170, 59].

Міцності й правильності концепції Франка сприяло передусім вірне розуміння ним «нижньої свідомості». У міркуваннях про неї вчений хоча й звертався до студії Макса Дессуара «Das Doppel-Ich», пройнятої ідеалізмом, але в цілому дав матеріалістичне пояснення цієї складної психічної реальності. Тлумачення його близьке до сучасного розуміння неусвідомлюваного психічного, навіть має багато спільного з тим, що К. С. Станіславський назвав «надсвідоме» (мова про це попереду). Франко відчував неточність терміну «безсвідоме» і частіше послуговувався іншим — «нижня свідомість», що об'єднує внутрішні процеси й стани, які протікають у свідомості, але не усвідомлюються чи мало усвідомлюються суб'єктом. Задумувався він і про психічну поліморфність неусвідомлюваної активності, про потребу диференціації цього поняття. Його турбувало те, що й сучасних психологів: «В одній площині опинилися явища надзвичайно далекі одне від одного, наприклад, гормональні впливи на психіку людини і творчі осяяння великого художника» [153, 171]. Під «нижньою свідомістю» Франко розумів змістилище пережитих раніше сприймань, сукупність картин і образів, «гніздо «пересудів» і «упереджень», неясних поривів, симпатій і антипатій», а ширше — «найбільшу частку того, що чоловік зазнав у житті, найбільшу частку усіх тих сугестій, які називаємо вихованням і в яких чоловік вбирає в себе здобутки многотисячлітньої культурної праці всього людського роду» [170, 61]. Тобто глибинні пласти душевної організації митця живляться як із джерел індивідуальних вражень, переживань і устремлень, так і не усвідомлюваними індивідом елементами суспільної свідомості, що активно впливають на хід духовно-практичної діяльності.

Доречно нагадати тут думку К. Маркса про існування певних відмінностей між тим, що люди роблять, і як вони уявляють свою діяльність, бо над ними тяжіє традиція, досвід попередніх поколінь як одне з неусвідомлюваних явищ вищої нервової діяльності людини. «Люди самі роблять свою історію, — писав він, — але вони роблять її не так, як їм спаде не думку, при обставинах, що їх не самі вони вибрали, а що безпосередньо вже є, дані їм і перейшли від минулого.

Традиції всіх мертвих поколінь тяжіють, як кошмар, над умами живих» [1, 113].

Отже, джерелом усього того «підземного» багатства, за Франком, є реальне життя автора, його «перехресні стежки» та пов'язані з ними думки й почуття, які пройшли через контроль інтелекту, перш ніж осісти в підкірці мозку. І розум здійснює контроль за стихіями неусвідомлюваної психічної енергії не тільки на етапі її утворення і відкладання в глибинах «другого Я», але більшою мірою на зворотному шляху — до поетичного твору. Враження, спогади, картини вивергаються спочатку «на денне світло верхньої свідомості», а потім комбінуються в образи художньої фантазії. Той творчий синтез здійснюється «не раз також несвідомо», але здебільшого силою інтелекту.

Зауважимо, що Франко весь час оперує словосполученнями «не раз», «час від часу», «хвилево», «буває й так», тобто має на увазі провідну роль неусвідомлюваних форм психічної активності в конкретних фазах творчого акту. На різних етапах художньо-творчого процесу співвідношення і поєднання неусвідомлюваного та усвідомлюваного елементів будуть неоднаковими. Франко в «Секретах...» акцентує увагу на таких моментах творчого процесу, як виникнення задуму і з'ява його в сфері творчої фантазії, хвилини натхнення, перетворення і комбінування в голові митця вражень і картин, образів поетичної уяви та способи їх асоціювання, де примат неусвідомлюваного відчутніший.

Безсумнівно, Франко розумів, що «в такій високій та скомплікованій психологічній діяльності, як поетична творчість», немінуча участь всіх душевних компонентів і механізмів. І коли він говорить про «головну роль» «несвідомого елемента» в словесному мистецтві, то має на увазі передусім потребу сколихнути неусвідомлюваною творчою енергією могутнього пориву запаси прихованих глибин «природи» автора, примусити її продукувати «на денне світло верхньої свідомості» елементи душевного досвіду, щоб в результаті синергічних зусиль свідомого й неусвідомлюваного психічного добитися якісного стрибка: переходу від вже відомого практиці мистецтва, до відкриття нових художніх прийомів і засобів (а частіше введення їх у такий «контекст», де вони створюють якісно новий ефект), нових можливостей слова. Без цього загальмувалася б поетична діяльність. Жодний автор не зміг би обмежитись у своїй творчій практиці тільки тим, що в даний момент контролюється його розумом. Бо не в силі верхній регістр мозку тримати весь арсенал художніх засобів, риторичних фігур, все плетиво сюжетів, чи силою свідомості шораз сплітати їх елемент за елементом. Твір, що з'явиться лише внаслідок зусиль свідомої психіки, буде позбавлений художніх знахідок, підноситиме відомі вже, апробовані практикою істини; буде це, як писав Франко, «холодне, розумове, свідоме складання, гола техніка, дилетантизм» [170, 64].



Крім усього, ті, хто піддавав критиці тезу вченого про роль неусвідомлюваної творчої активності в мистецтві, часто забували, яку мету ставив перед собою дослідник. А вона вказана вже в назві трактату — виявити «секрети поетичної творчості». Тут усе підпорядковане єдиному задумові — ввести читача в таємниці творення поетичних галактик, що здійснюється здебільшого енергією неусвідомлених форм психічної діяльності. Досліджуючи психологічні основи художньої творчості, І. Франко дає чудові зразки аналізу внутрішнього світу окремих Шевченкових перлин («Заповіту», «Хустини» та ін.).

Отже, ми підійшли до розробки вченим теорії поетичних асоціацій, комбінування картин і вражень в образи поетичної уяви, — це вже інші етапи творчого процесу, але домінуюча роль енергії неусвідомлюваної психічної активності в них незаперечна. Та характеризувати запропоновану Франком концепцію художньої асоціативності вважаємо за доцільне трохи пізніше — в контексті сучасних наукових пошуків і відкриттів у цій царині, що наочно продемонструє, наскільки вона випереджає свій час. А поки що вкажемо, що комбінації розгалужених і нерідко різноспрямованих асоціативних рядів, які в процесі функціонування переплітаються, взаємозбагачуються, ведуть до створення образів поетичної фантазії. Франко (як і Кант, Гегель та Белінський) вважав художню уяву (фантазію) обов'язковою умовою мистецтва. Характеризуючи величну постать І. Вишенського, він наголошував: «Перша і найвидатніша прикмета характеру Вишенського — се живе чуття і жилава фантазія, то єсть те, що становить поета, пропагандиста, агітатора» (підкреслення наше. — *Р. П.*).

Роздуми Франка про природу й суть фантазії потребують історичного підходу. Дане питання, мабуть, найскладніше і найменш розроблене в комплексі багатоаспектної проблеми психології творчості, що пояснюється, з одного боку, найтіснішими зв'язками і залежністю творчої фантазії від активності неусвідомлюваної сфери психіки письменника, а з другого — недоступністю пізнання її внутрішніх механізмів і принципів дії. «Зафіксувати образи в сфері фантазії неможливо й тому, що творча активність фантазії не залежить від волі митця. Образ можна «затримати» тільки в сферах мислення і переживання, шляхом надзвичайної активності вольового апарату», — пише з цього приводу радянський дослідник [38, 77]. Франко також не міг дати сутнісної характеристики чи досягнути всі багатомірні аспекти специфіки художньої уяви, а зосередив увагу на її окремих ознаках. Проведена ним аналогія із сонними візіями, як і всяка аналогія, не позбавлена умовності. Психофізіологічним механізмом, на основі якого можливе таке порівняння, є механізм «психічних мутацій» — «непередбачені (але не випадкові!) комбінації слідів вражень, що зберігаються в пам'яті. У стані сну цей механізм бере участь у формуванні сновидінь, а в стані активності

організму — в механізмах творчості на стадії інтуїтивних здогадів, гіпотез і передбачень» [153, 180].

Джерелом обох порівнюваних явищ є чуттєві враження, спогади, що зберігаються в «нижній свідомості». Неусвідомлюваність внутрішніх процесів і станів — та спільна ознака, яка зближує сновидіння з поетичною фантазією. І на цьому, влучно підмічає Є. Адельгейм, «зближення, яке так бентежило деякого з істориків літератури, *закінчується*. Далі йде *аналогія*, і весь сенс зближення, можливо, надто рішучого для гіпотези, — в цій аналогії, на яку належної уваги не звернули. А наводячи її, Франко говорить не тільки про подібність поезії і сновидінь, а й про те, що робить поезію поезією» [9, 29].

Головною ознакою художньої фантазії Франко вважав її творчий характер, «легкість асоціювання», її здатність творити з уламків картин і образів, що відкладалися в підкірці головного мозку, нові образи, «яких ми в житті ніколи не бачили і не зазнавали». З цього дослідник формулює висновок: «В тім пануванні над сферою нашої нижньої свідомості і в тій легкості комбінування лежить увесь секрет сили і багатства нашої сонної фантазії, та тут же лежить також увесь секрет сили і багатства поетичної фантазії» [170, 74]. Результат діяльності першої і другої також аналогічний — «наглядні пластичні образи».

Визначальною прикметою обох порівнюваних явищ є також їхній аналітичний характер, тобто зображення якоїсь події чи картини не моментом, а «як цілий драматичний процес», і їх «здатність до символізування».

Продовжуючи думку про наукову силу й глибину концепції психологічної природи художньої творчості, запропонованої Франком, відзначимо, що в кінцевому підсумку вона приводить читача до тези про синтез двох форм свідомості як необхідної умови творчого процесу. «Зміст і композиція поетичного твору, його, так сказати, скелет», стверджував учений, неможливі без участі інтелекту: вони «мусять бути ділом розуму, обдумані, розважені і розмірені, і де сього нема, там і найгеніальніше виконання деталей не окупить браку цілості» [170, 65]. Думається, що зміст і композиція згадані тут як один з прикладів; ними аж ніяк не обмежується сфера усвідомлюваної психічної діяльності, хоча й вони можуть бути продуктом активного функціонування підкіркових нейронів. Досить сказати, що вже з наведеної думки Франка про виверження запасів неусвідомлюваної психіки в межі творчої фантазії видно, що комбінація, художня обробка пережитих вражень, подій, окремих картин та образів, які зберігаються в «тайниках душі», здійснюється здебільшого під контролем нейрофізіологічних механізмів усвідомлення і лише іноді — «несвідомо». Тобто дослідник приходить до висновку про «по-

вну гармонію сеї еруптивної сили вітхнення з холодною силою розумового обміркування» [170, 65].

Інші праці вченого доповнюють дану концепцію, ґрунтовану на розумінні творчого процесу як такого, що діє в режимі роботи «надскладної» системи, утвореної співвідношеннями свідомого та неусвідомлюваного психічного. Аналізуючи драму Шекспіра «Антоній і Клеопатра», Франко пише: «Говорити про інтуїційну силу, про фантазію поета, яка, мовляв, може творити такі постаті, се значить не розуміти процесу поетичної творчості. З нічого і найбільший геній не сотворить нічого, а такі геніальні креації, як Клеопатра, свідчать не тільки про велику фантазію і драматичну силу автора, але також про те, що в його душі мусив назбиратися великий запас вражень, досвідів, болів і радощів, надій і розчарувань, поки з них, мов із морської піни, могла виринути така креація» [172, 168].

Про необхідність «виробленої методи і великого запасу знання» як обов'язкової умови творчого мислення письменника говорить І. Франко в листі до Уляни Кравченко від 14 листопада 1883 р. Добрим поетом може стати тільки той, твердить він, хто обізнаний із духовними цінностями, виробленими передовими умами попередніх епох, хто переплавив у власній свідомості кращі здобутки світової естетичної думки. Наївно думати, «що поезії можна писати без студій, без приготування: сядь і мажи, що тільки на думку навернеться, щоб тільки зримувать як-небудь». Дещо поглиблюється і розширюється ця думка в статті «Наше літературне життя в 1892 р.» «Для виконання доброго твору літературного, — міркував учений, — треба не тільки щасливої першої думки (вітхнення), не тільки живої та пластичної уяви (фантазії), не тільки вразливого та широкого розвитого чуття, але надто треба ще дуже багато зовсім уже побічних, та не менш важливих відомостей» [171, 8 — 9]. До таких «відомостей» Франко зараховує добре знання рідної мови, історії літератури, обізнаність із «технікою писательською» попередників. А головне — знання життя не за книгами, а з живої реальності, з усіма його складностями, болями й радощами. Тільки «ввісавши в себе, зосередивши в собі, так сказати, все життя своєї суспільності в даній хвилі» письменник «при даних способностях і підготовці може мати надію створити діло справді широке і тривке» [171, 10].

Отже, в цілому творчість Франко розумів як складну діяльність усього психофізіологічного апарату автора, як діалектичну єдність свідомого та неусвідомлюваного, чи малоусвідомлюваного, психічного, чуттєвого та раціонального, як синтез вродженого дару й титанічної праці, задатків та виучки.

Треба поставити в заслугу вітчизняним дослідникам ХІХ ст., що тоді, коли в західноєвропейській естетиці проповідувався культ ірраціонального, вони дали загалом вірне трактування неусвідомлюваних форм мозкової активності. Приблизно в той же час Д. Овсяник-Куликовський у праці «Гоголь» зацікавився проблемою

генія, пов'язуючи це явище з поняттями неусвідомлюваної психічної активності та інтуїції. Особливість геніальної обдарованості в тому, що «безсвідома сфера, треба гадати, у генія відрізняється не тільки особливим багатством ідей, а й особливою працездатністю, інтенсивною діяльністю, спрямованою на створення загальних ідей, на вироблення узагальнюючих категорій думки» [118, 163]. Та діяльністю цією сфери лише починається процес творчості: «Інтуїція дає тільки вихідну точку роботи; справжня ж робота здійснюється свідомо, зрозуміло, при подальшій участі безсвідомої сфери», і в цілому суть її зводиться до функціонування «о б' є д н у ю ч и х ф о р м д у м к и» [118, 163]. Для розуміння важливості подібних тверджень дослідників минулого наведемо думку П. Симонова про те, що «процес формування гіпотез захищений еволюцією від втручання свідомості, за якою зберігається найважливіша функція відбору гіпотез, що адекватно відображають реальну дійсність» [152, 40].

Таким чином, ми вже підійшли до думки, що істинність і плідність поглядів І. Франка на психологічну природу художньої творчості в головних своїх положеннях (зокрема, про роль «нижньої свідомості» у процесах творчого синтезу) підтверджується даними сучасних наук, в тому числі психологією. Не розгортатимемо цю думку зараз, тому що цим питанням присвячено окремий підрозділ книги.

На завершення нагадаємо, що й ми не ставили за мету всебічно висвітлити історію становлення концепції психології художньої творчості у вітчизняному літературознавстві, а лише виділити вузлові моменти, що мають загальнотеоретичне й методологічне значення. І переконалися, що основа й загальні контури психології творчості нашими дожовтневими дослідниками були окреслені досить чітко, а окремі питання розроблені ґрунтовно, зі значним випередженням часу. По суті були створені реальні передумови для виділення її в окрему наукову дисципліну. На жаль, цього не сталося. Більше того, деякі фундаментальні висновки О. Потебні та І. Франка тривалий час лишалися в тіні. Так, до трактату «Із секретів поетичної творчості», як і до всього, що значно випереджає теоретичну думку, ставилися насторожено. Його розглядали іноді як твір особливий, випадковий для автора. Справді, ця студія з питань літературознавства, психології та естетики своєю глибиною осмислення складних явищ була незвичною для консервативної свідомості, догматичного мислення. Положення її (багато які з них сам Франко інтуїтивно осягнув есцергією «надсвідомого», і лише наступні природничо-наукові зрушення показали їхню силу) повністю вписуються в контекст Франкових пошуків та відкриттів, розширюють діапазон його наукових інтересів, поглиблюють розуміння багатьох проблем. Сучасному дослідникові «секретів» художньої творчості аж ніяк не обійтися без цього джерела літературно-естетичної думки, що постало як сплав науково-теоретичних міркувань та узагальнень багаторічного досвіду письменника, результатів самоспостережень і самовідчуттів.

## РОЗДІЛ II

### ПСИХОЛОГІЧНІ ХАРАКТЕРИСТИКИ ЛІТЕРАТУРНОГО ТАЛАНТУ

Художня творчість є суб'єктивним відображенням об'єктивного світу, тому в значенні вихідної установки й головного фактора трансформації «факту життя» у «факт мистецтва» передбачає наявність суб'єктивно-індивідуального моменту і поза ним не може існувати. Без осмислення його змісту і конструюючих сил, психологічної основи просто неможливе правильне розуміння багатьох внутрішніх нюансів літературної творчості. У свій час К. Маркс вказував, що людина — це «найскладніша істина, квінт-есенція всякої істини» [3, 84]. Стосовно словесного мистецтва смисл даного твердження зводиться до того, що в розкритті творчої особистості закладено ключ до поглибленого, об'єктивного розуміння важливих аспектів психології художньої творчості в цілому і творчого процесу зокрема. Тут обидві реальності поєднані, немислимі одна без одної і визначаються одна через одну. Суб'єкт містить у собі можливість художньо-творчої діяльності, особливості її розгортання, і в той же час творчий акт є реальним виявом внутрішніх сил особи письменника. Більше того, в процесі творчої активності «природа» автора не лише реалізує, перетворює свої потенційні сили в актуальні, а й здібності до певного виду творчої праці формуються саме цією діяльністю. Б. М. Теплов з цього приводу зазначає, що розвиток здібностей «здійснюється не інакше, як у процесі тієї чи іншої практичної або теоретичної діяльності. А звідси випливає, що здібність не може виникнути поза відповідною конкретно діяльністю» [162, 14]. Тому найперше завдання дослідника психології художньої творчості — дати наукове осмислення психологічних параметрів літературного таланту.

У радянському літературознавстві склалася дивна ситуація: майже в кожній праці з питань історії й теорії літератури в тій чи іншій формі зустрічаються терміни «талант», «літературні здібності», «художня обдарованість», і майже відсутні спеціальні спроби пізнання в аспекті психології творчості цих складних величин духовно-психічної організації індивіда й головних факторів літературно-творчої діяльності. Мабуть, передусім літературознавцям адресований докір

О. Лілова стосовно того, що «суб'єктивність — активне доцільне виявлення сутнісних творчих сил митця в процесі художньої творчості — немов Золушка, усе ще проводить більшу частину часу біля осередку мистецтва, з'являючись у всьому своєму блискі лише в найбільш значних дослідженнях нашої естетичної і критичної літератури» [99, 91]. Пізнання суб'єктивно-творчого моменту словесного мистецтва давно стоїть на порядку денному, адже «осягнення закономірностей художньої творчості ставить дослідників перед необхідністю вивчення не просто суті об'єктивних умов суб'єктивних взаємодій людини зі світом, але в той же час і суб'єктивних факторів, які й забезпечують цим взаємодіям саме творчий характер» [83, 81 — 82]. Додамо, що це якраз той випадок, коли науково-теоретичні аспекти проблеми мають прямі виходи і «працюють» на практику, з одного боку, а з другого — зникаються із питаннями гармонійного розвитку творчих сил і можливостей людини. Звичайно ж, «практичність» і «діагностування» художньої обдарованості не можна трактувати прямолінійно. «... В принципі діагностування здібностей і не повинно мати характер остаточного вироку, — вважає Л. Г. Жабицька. — Воно сміє говорити лише про можливість, а не про необхідність формування обдарованості, і в цьому смислі художня обдарованість не відрізняється від будь-якої іншої. Перетворення можливості в дійсність потребує багатьох умов» [73, 140].

Зате психологи — і в першу чергу С. Л. Рубінштейн, Н. Д. Левітов, В. Н. Мясішев, О. Г. Ковальов, К. К. Платонов, Т. І. Артем'єва — зробили значний внесок у справу дослідження структури обдарованості, здібностей до певного виду духовно-творчої діяльності, а також особливостей їх становлення і виявлення. Була проведена спеціальна конференція із проблем здібностей, у деяких вузах і академічних закладах нашої країни і проводилися експериментальні дослідження художньої обдарованості. Побачили світ цікаві праці, в яких висвітлюються питання здібностей до музичної діяльності, до образотворчого мистецтва, до сценічного перевтілення [див., наприклад, 161, 140, 34].

То що ж усе-таки являють собою здібності? Ще в 20-ті роки хотів відповісти на це непросте питання О. Ф. Лазурський: «Здібності... це система взаємопов'язаних сил, діяльність яких кожного разу зумовлюється цілком визначеними моментами: наявністю чи відсутністю зовнішніх і внутрішніх збудників, загальним станом нервово-психічної організації і взаємовідносинами, які існують між окремими здібностями» [94, 63]. Така дефініція охоплювала вузлові моменти складної психофізіологічної реальності, але потребувала конкретизації й деяких уточнень. Не дивно тому, що ряд психологів неодноразово робили — і безуспішно — спроби ліквідувати наявні у визначенні О. Лазурського прогалини.

Отож, обдарованість у сучасній психологічній науці тлумачиться

як «те якісно-своєрідне поєднання здібностей, від якого залежить можливість успішного заняття» у певній сфері духовно-практичної діяльності [161, 39]. А здібності розглядалися і розглядаються то як індивідуально-психологічні особливості (Б. Теплов), то як певна структура властивостей особистості (К. К. Платонов); С. Рубінштейн аналізував здібності в одному ряду з характерологічними прикметами, а В. Мясіщев і О. Ковальов трактували їх як особливості темпераменту й характеру. В історії психології та філософії також спостерігалися різноманітні підходи: Платон і Арістотель вважали здібності властивостями психіки, а Бекон, Гоббс, Локк і Лейбніц — психічними явищами; Дідро і Штерн інтерпретували дану величину як психічну функцію, а Сен-Сімон, Радішев — як соціальне явище. У сучасній психологічній літературі відмінності в поглядах з цього питання, як ми бачили, незначні. І в цілому можна погодитися з думкою Т. Артем'євої, що «погляди радянських психологів в останні роки з приводу здібностей не відзначаються великою розбіжністю, можна говорити лише про ті чи інші нюанси в трактуванні цього питання» [15, 49].

Відставання літературознавства у вивченні психологічних аспектів природи таланту викликає ще більший подив тому, що тут наявні значні традиції російських революційних демократів Белінського, Герцена, Чернишевського, Добролюбова. Наріжним каменем їхньої естетичної програми була пізнавальна функція мистецтва, не тільки споглядальна, а й активна, революційна роль його, що передбачає осмислення індивідуально-творчого начала в процесах художнього відображення. «Суб'єкт художньої творчості, в розумінні революційних демократів, це — висока концентрація активності всіх людських здібностей. Вони виявляються в дії, в їх матеріалізації в процесі створення мистецьких цінностей», — зазначає з цього приводу І. І. Квасова [82, 7]. Усе це й потребувало від учених дослідження сутності генія, таланту, художньої обдарованості, а також особливостей поетичної фантазії. І треба сказати, що ці проблеми у більшості випадків розв'язувалися ними вперше з матеріалістичних позицій.

Найбільше зацікавлення до цих питань виявив В. Г. Белінський, у котрого ми «бачимо струнку систему поглядів, оригінальну теорію здібностей» [35, 4]. Усі люди, вважав дослідник, по-своєму обдаровані, але на долю кожного випадає якісно-своєрідна система природних задатків. У письменника особливий дар — схильність його психічної організації до художнього освоєння дійсності згідно з його естетичними ідеалами. Цей дар від природи. Та однаковою мірою митець залежить і від реалій суспільного буття, які розвивають його біологічні задатки і формують літературні здібності. У цьому пункті сходилися і погляди Чернишевського та Добролюбова, котрі також вважали здібності природним даром, що отримує свій реальний розвиток під впливом факторів соціального середовища.

Специфічними задатками художньо обдарованої натури вчений

вважав особливу вразливість душі, тонке естетичне чуття та уміння виділити те, mimo чого інші проходять байдуже; до того ж бачення це характеризується особливими формами. І на першому місці — фантазія. Подібно до Канта і Гегеля, В. Г. Белінський вважав її основою основ духовно-творчої діяльності, причому механізми її проявляються вже на етапі чуттєвого пізнання, збирання та систематизації життєвого матеріалу. «В поезії... фантазія є головною діючою силою, через яку виключно здійснюється процес творчості», — писав він [28, 591]. Подібні до цього твердження часто зустрічаються на сторінках праць Белінського. То в чому ж суть художнього таланту? — ставить він питання в рецензії «Вірші Едуарда Губера». І відповідає: «У б е з п о с е р е д н і й здібності поетично сприймати чуттям враження дійсності та відтворювати їх діяльністю фантазії в поетичних образах» [29, 118].

Говорячи про традиції вітчизняного літературознавства в справі осмислення проблеми художнього таланту, не можна випускати з уваги також пошуки в цьому напрямі Д. Овсянико-Куликовського.

Учений не мав наміру розглядати структуру геніальної обдарованості, а спробував виявити лише її природне ядро. У згадуваній уже книзі «Гоголь» він заперечує досить розповсюджену думку про геніальність як про вищу ступінь талановитості. Це, доводив учений, поняття різних площин, хоч часто вони перекриваються. Адже «талант — це щось с п е ц і а л ь н е: не можна бути взагалі талановитим, а лише можна мати певний талант у даній галузі, причому, як відомо, таланти завжди спеціалізуються» [118, 161]. Задатки таланту можуть передаватися в генах, чого не скажеш про геніальну обдарованість, яка вважається «явищем думки», а не чуття і діяння, і базується завжди на ознаках творчого ставлення до дійсності та оригінальності. Таке широке й досить загальне твердження мало дає для розуміння одного з найскладніших психофізіологічних явищ. Не набагато більше конкретизує наші знання й уявлення наступна теза: розум генія характеризується особливою силою узагальнення, якому притаманні риси неповторності. Це відчував сам Овсянико-Куликовський. Тому для наукового осмислення феномена він ввів поняття інтуїції, про що вже говорилося вище. Вона, на думку дослідника, і становить корінну ознаку геніальної обдарованості.

Отож, у той час, коли, по-перше, поняття таланту, художньої обдарованості, здібностей до літературно-творчої діяльності є своєрідним «природним ядром» психології художньої творчості, по-друге, у цій галузі зусиллями російських революційних демократів та представників вітчизняної психологічної школи закладені значні традиції, і по-третє, психологічні основи проблеми розроблені глибоко і всебічно, — плідних спроб наукового осмислення їх радянськими літературознавцями спостерігається зовсім мало. Адже окремі моменти, до того ж аналізовані як допоміжні до основної проблематики дослідження у працях А. Г. Васадзе, Г. А. В'язовського, П. М. Мед-

ведева, О. В. Миронова, навряд ли можуть компенсувати відсутність спеціальних студій і задовольнити потребу в науковому знанні. Тому нам доведеться на основі тих наявних скупих даних, а також деяких результатів психологічних досліджень вести розмову в основному про перспективи наукових пошуків у цій галузі.

Перш за все звернемо увагу на теоретико-психологічні розробки концепції співвідношення загальних і спеціальних здібностей у структурі художньої обдарованості. Важко погодитися з твердженням Н. В. Рождественської, буцімто існує опозиція в поглядах на цей предмет між Б. М. Тепловим і В. Г. Ананьєвим [140]. Адже більше, ніж очевидно, що обидва дослідники відстоюють думку про діалектичну єдність і взаємовизначеності між цими складними психічними субстанціями. Так, Б. Теплов вважав, що «точніше було б говорити не про загальну і спеціальну обдарованість, а про загальні й спеціальні моменти в обдарованості, або — ще точніше — про більш загальні та більш спеціальні» [162, 29]. Інша справа, що в своїй дослідницькій практиці Теплов акцентував увагу на вивченні спеціальних здібностей, у той час як Ананьєв, а вслід за ним і Дранков — на виявленні загальних моментів у структурі таланту. Таким чином, намітилися два взаємодоповнюючих й взаємозумовлюючих один одного підходи до пізнання з психологічної точки зору обдарованості. Щоб закінчити з цим «дискусійним» питанням, скажемо ще, що в радянській психологічній науці аксіоматичною стала думка щодо співвідношення і системних залежностей між загальними й спеціальними здібностями: «Загальна та спеціальна обдарованість являють собою єдність цілого і частини. Спеціальна обдарованість становить систему, в котрій може повно виражати себе загальна обдарованість, а загальна обдарованість являє собою те ціле, яке може розвиватися, спираючись на систему спеціальних особливостей» [85, 66 — 67].

Логічним завершенням такого розвитку проблеми стала концепція психологічної природи таланту, запропонована В. Л. Дранковим. Учений категорично виступив проти вузької спеціалізації, проти спроб пояснити природу таланту однією лише вродженою обдарованістю або тільки через досконале володіння художнім «ремеслом», а одночасно і проти хибної педагогічної практики, яка обмежує процеси навчання тільки формуванням і вдосконаленням професійних прийомів та навиків. Не ігноруючи важливості кожного з названих компонентів, Дранков наполягає, що «самі по собі вони не володіють творчим потенціалом», а тому «провідним елементом творчих сил таланту» є загальні здібності, бо «творчі можливості утворюються всеосяжною культурою особистості, що усвідомлює безконечність буття людства і живе долями людей свого часу, всемірним розвитком індивідуальності, незалежної одиничності (виключності) внутрішнього світу людини, схильної не повторювати, а створювати неповторне, осягати всезагальне, перспективу розвитку оточуючого

світу» [67, 124]. Відштовхуючись від думки, за якою функціональною основою таланту визнається створення «уявного реального світу» в свідомості автора та його подальша об'єктивація «мовою» певного виду мистецтва, концепцію художньої обдарованості дослідник бачить, попередньо вивчивши загальні закономірності й фазовість творчої праці митця, серед яких «трохи умовно» він виділяє такі моменти: збирання і систематизацію життєвого матеріалу, «кристалізацію задуму й моделювання характерів персонажів», внутрішнє бачення всього твору разом із втіленням зовнішнього вигляду героїв і, нарешті, процес «перевтілення» автора в образи власної фантазії з метою «оживлення ідеальних моделей персонажів». Кожна з цих фаз, у розумінні вченого, не функціонує ізольовано, а пов'язана багатьма всеможливими переходами з сусідніми, творчі сили, що становлять прерогативу однієї стадії процесу розгортання художнього задуму, пронизують до основ структуру іншої. «Усе це переконое в тому, що на всіх фазах моделювання діють одні й ті ж творчі сили таланту, — констатує В. Дранков. — На кожній фазі одна з них домінує, інші перебувають у субдомінуючому становищі, діючи в структурах і функціях провідних творчих сил. І треба гадати, що сам перехід від однієї фази до іншої здійснюється також перебудовою структури творчих сил, коли субдомінуючі стають домінуючими, а домінуючі — субдомінуючими. Завдячуючи такій взаємодії всіх творчих сил на кожній фазі творчого процесу, образ персонажа виникає не послідовно, не частинами (спочатку характер, пізніше вигляд, а потім відчуття його життя), але хоч і смутно, та одночасно як цілісна особистість живої людини» [67, 131]. Які ж із творчих сил займають провідне місце на кожному з етапів процесу роботи митця? Учений схильний вважати, що на першій фазі таке становище займають творчі сили, близькі до образотворчих здібностей, оскільки особлива роль тут належить спостережливості автора; на етапі «виношування» задумів «творчість переважно протікає в словесній формі. На цій фазі домінує дія творчих сил, подібних до літературних здібностей». Фаза «внутрішнього бачення» всього змісту твору характеризується переважанням здібностей, що також близькі до образотворчих, а «оживлення» автора в зображувані ним об'єкти відбувається, закономірно, під знаком домінування творчих сил, однотипних із акторськими здібностями [67, 132 — 133].

Загалом кажучи, запропонована В. Дранковим концепція психологічної природи художнього таланту гнучка, продуктивна, вона стимулює до дальшого дослідження цієї багатолінійної реальності. Однак, віддаючи пріоритет тим чи іншим творчим силам на кожному з етапів праці письменника, не можна випускати з уваги, що це все ж таки «перевтілення» й «образотворчі здібності» представника словесного мистецтва. Тобто динаміка й функціонування таких духовно-творчих сил здійснюються під егідою літературно-художнього таланту. Спостерігаючи, письменник уже «приміряє» життєвий ма-

теріал до своїх словесних задумів, що не тільки накладає відбиток на характер систематизації сприймань, а й відіграє суттєву роль у цих процесах. Також і «внутрішнє бачення» цілісного художнього організму — це бачення в словах, звуках, ритмах мови. Якраз у дослідженні цих факторів відкривається літературознавцям широке поле для наукових пошуків. Співвідношення загальних і спеціальних моментів у структурі художньої обдарованості бачиться нам одним із перспективних напрямів дослідження психологічних характеристик літературного таланту.

На наш погляд, вивчення комплексу питань психологічних основ літературного таланту може дати позитивні результати, якщо виходити ще з кількох важливих передумов. По-перше, із розуміння людської психіки як надскладної динамічної системи взаємодій і взаємопереходів різних її компонентів, рівнів та механізмів у їх внутрішньому саморусі й видозмінах. Художником чи мислителем роблять індивіда саме різні форми сполучення, ступінь і специфіка співвідношень і комбінацій між рівнями та механізмами, що складають ці конституції.

«Людська психіка — це високоорганізована система, складність якої корениться не стільки в її структурі, скільки в її внутрішній динаміці, не стільки в її архітектоніці, побудові з різноманітних компонентів (рівнів, механізмів, елементів, потоків), скільки у вищій діалектичності їх зв'язку і взаємодії», — писав О. Лілов [99, 388]. Цю складну динамічну структуру пронизує до основ у своїй єдності неповторностей не менш складна, але така, що відзначається ще більшою ступінню недоступності для безпосереднього пізнання система здібностей, яка й зумовляє можливість художньо-творчої діяльності особистості, її «придатність» до творчої активності у певній сфері мистецтва. Саме «якісно-своєрідне поєднання здібностей» і діалектична єдність їх рушійних сил складають внутрішню «природу» творчої індивідуальності письменника, її силу та неповторність. Художня обдарованість і являє собою таку свосередню картину переплетень, взаємосприянь, сполучень і варіацій рівнів, механізмів та компонентів людської психіки. Бо митцем робить індивіда не якийсь додатковий психічний компонент (їхня кількість рівновелика кількості елементів «звичайної» душевної організації), а якісні відмінності: своєрідність взаємодій і внутрішньої динаміки складових частин та механізмів, особливості їх переплетень і стикань, рухи цих «переливів». Відомий радянський психолог Д. М. Узнадзе висловився з цього приводу категорично. «Ні чуття, ні інтелект, ані воля не мають у собі чогось такого, що може вважатися специфічним для художньої творчості», — стверджував він. «Слід гадати, що на відміну від звичайної людини, у митця в одних і тих же умовах складається особлива цілісно-особистісна реакція. Вияснення ж того, в чому саме полягає ця особливість — справа майбутніх психолого-естетичних

досліджень, які повинні розвиватися не в напрямі окремих функцій, а цілісно-особистісних особливостей» [цит. за 38, 7].

Цей же аспект проблеми художньої обдарованості цікавив у свій час І. Франка. Намагаючись розкрити природу й корінні ознаки художнього бачення представників «нової генерації» — М. Коцюбинського, В. Стефаніка, О. Кобилянської та ін. — як «спосіб бачення світу крізь призму чуття й серця не власного авторського, а мальованих автором героїв», учений визнавав, що тут навіть не сила таланту чи професійне уміння відіграють істотну роль. «Тут окрема організація душі», — переконує він [39, 63]. Ця «окрема організація душі» визначає не лише силу й оригінальність творчої особистості, а й неповторність протікання самого процесу художнього пізнання, зміст його результатів, особливості художнього світу письменника. Прекрасною ілюстрацією сказаному був творчий досвід В. Стефаніка.

«Був людиною геніальної інтуїції з надмірною чутливістю у сприйманні навколишнього оточення, надто вразливий на красу і горе людське, любив правду і ненавидів «декламаторство». Мав свос, притаманне лише йому розуміння естетичних категорій та етичних понять», — так у найзагальніших рисах визначив психологічні основи індивідуальної поетики новеліста В. Гладкий [52, 77]. І більшою мірою, поспіль із літературно-естетичним кліматом епохи, такий інтелектуальний та емоційний склад художньо обдарованої натури сприяв виробленню у Стефаніка власних поглядів на письменницьку працю. Він не міг щоденно сидіти за письмовим столом, виконуючи певну норму. Є в ньому щось неоромантичне, бо підвладний був натхненню, своєму творчому демоні, який, заговоривши в душі, не давав уже спокою. За типом творення Стефанік був більше поет, ніж прозаїк. Чимось скидався на Лесю Українку, яка довго чекала слушного часу для «Лісової пісні». Постичні фантазії Нечимного, що заповнили душу юної дівчинки, довго бродили в серці, шукаючи свого вияву, поки з туги й любові не вилилися в дивовіт драми-феєрії. В. Стефанік також довго йшов до своїх героїв. Читаючи листи новеліста до В. і С. Морачевських, до О. Гаморак та О. Кобилянської, бачимо важке, болуче входження автора в матеріал, в оте «підземне царство», сповнене людських пристрастей і трагедій, де не раз доводилося переживати стреси, агонії і т. ін., раз у раз «класти пальці на червоне серце, коли воно розривається», і звідки виходив виснаженим, але чистішим, благороднішим, бо усвідомив секрети й таємниці катарсису — очищення болем. За внутрішньою напругою творчий процес новеліста був драматичним дійством, яке розігрувалося на найвищому реєстрі людських можливостей. Звичайно, найцікавіші у цьому плані свідчення самого Стефаніка. Ось що він писав у листі до критика В. Дорошенка: «Ви можете зрозуміти, що кожда моя дрібниця, яку я пишу, граничить з божевільям, і я нікого в світі так не боюся, як самого себе, коли я творю. Ви можете зрозуміти, то я

не пишу для публіки, а пишу на те, щоби прийти ближче до смерті. І коли ви пишете, що я сиджу на скарбах, то це правда, і ті скарби є закляті, я їх відкопую і попадаю в руки чорта» [159, 472].

Особливою організацією «творчої природи» письменника у значній мірі зумовлюється трагічний пафос його творів. Як уже відзначалося, В. Стефаник був особливо чутливий до людського горя, «вражливий дуже на біду і кривду». «А хоть би у житю самі болі, то все ті болі є найбільше щастє, бо то вершок житя. Правда, треба мати болі або радости. По-моему, то так само тяжко, біль великий найти як радість. Але обоє вони сходяться і є майже то само — є найвисшим виразом житя. Того житя, що точиться цвітистими нивами і пнеся на камінні скали. Там тішиться, а тут окривавлене пнеся на гору. Житє, ой яке воно фayne у своїм болю і радости!» — втішав він О. Гаморак у важкі для неї хвилини [160, 130]. І в цьому — виток Стефаникового «оптимістичного трагізму», що посідає центральне місце у його естетиці.

«У селі сталася новина, що Гриць Летючий утопив у ріці свою дівчинку. Він хотів утопити і старшу, але випросилася...». Так починається «Новина», а далі автор досліджує психологію вчинку героя. Трагічна подія чи факт найчастіше лежать в основі його творів. В одному випадку молодий рекрут не виніс гніту касарні й «стратився», в другому — самотньо помирає баба, така немічна, що навіть мухи не може відігнати, у третьому — дитина падає личком на колюче терня, конає, а мати поряд гнеться на чужому полі й радіє, бо думас, що немовля спить, і т. ін.

Письменник умів вихопити з життя трагічну подію, вмів окреслити трагічну ситуацію. У ній найяскравіше виявлялися людські почуття, а психологія героя, його внутрішні глибини розкривалися з найбільшою повнотою. Тому «його творчість у найглибшій своїй суті не є зображенням селянського життя — це сага про вічне людське горе й безмежну радість, переткана словами, які доволі суворі й прості, щоб відчутти вічний смисл у повноті явища та мати про нього уявлення» [39, 108].

Трагедія Стефаникового героя йде від того, що він не може усвідомити себе повноцінною особистістю. Його постійно в чомусь обкрадають, обмежують, принижують, уопліджують. Усе це таке суттєве, що без нього не мислиться щастя людини.

Крім того, письменник прагнув знайти якісь додаткові ресурси, які підсилювали б трагічне звучання твору. Це не було самоціллю для автора; він не намагався настрахати чи довести до розпачу читача, а залишався вірним своєму основному естетичному принципі: «В моїй письменницькій діяльності я, оскільки міг, старався тканину найделікатнішу, яка є на світі, робітничої душі розпростерти перед людськими очима так, щоби вона блистіла як чисте небо, і щоби блискавки гніву ударяли громом із тої робітничої душі» [159, 468]. Для підсилення цих «блискавок гніву» автор часто сприймає світ очима

дитини. Ось характерний приклад. Малий Семенко каже хворій мамі: «Деда зсукали ще свічку та й казали, що як би-сте умирали, аби вам дати у руки і засвітити. Коли я не знаю, коли давати?...» [159, 150]. Або згадаймо Василька з «Діточої пригоди». На прохання вмираючої мами одвести сестру до вуйка, він каже: «Ніби я знаю, куди вночі єї провадити? Ви вмирайте, а ми будемо коло вас, аж рано підемо» [159, 198].

Перш ніж писати про народне горе, Стефаник глибоко усвідомив трагічну велич болю (ясна річ, у діалектичній єдності з радощами життя), його очищаючу, цілющу силу. Вона полягає в тому, що робить зі звичайних людей героїв. Стефаник був митцем, який умів побачити героїчне в звичайних людях. Є, скажімо, щось величне в Іванові Дідуху, якого життя переламало-перемололо, але він увічнив свій зв'язок із землею камінним хрестом, — це й дало привід Л. Турбацькому посвоячити його з ібсенівським «Будівничим Сольнесом». Але все ж найяскравіше виявився героїзм, народжений болем, під час лихоліть війни. Коли на зламі століть Стефаник замовчав, тільки вибух війни сколихнув його і дав матеріал для нового творчого злету. Його герої не лише страждають, а й підносяться духом, їх слова звучать велично й пророче, вони стають на прю з богом. Ю. Морачевський з цього приводу писав: «В тих «воєнних» творах Стефаника поражас якийсь надлюдський пафос, його люди стають як боги, слова їхні як пророцтво, як грім. Не вступиться зі своєї землі старий газда, безсмертний володар, його величезна тінь покриває ниви аж до ови-ду, неначе престол незнаного бога стоїть він, не порушений бурями. І слова його, як слово боже, завертає малодушних, будить мову німих, творить чуда» [39, 124].

Говорячи, що постика твору, вибір життєвого матеріалу для його художнього освоєння зумовлюється темпераментом, психофізіологічними особливостями автора, ми, по-перше, абстрагуємося від багатьох інших чинників, зокрема літературно-естетичної атмосфери епохи, специфіки художнього задуму, а, по-друге, спрощуємо сам процес, лишаючи поза увагою психологічний механізм його дії. Подібне спостерігаємо й тоді, коли говоримо, що душевна «природа» Стефаника значною мірою спричинила те, що він був здатний творити тільки в жанрі новели. Епічний спокій, терпіння і посидючість були чужими його естув. Масмо свідчення, що він писав повість «Листи до матері», мріяв освоїти навіть романні форми на любовному матеріалі. Але цінність ці не були і не могли бути створені, бо Стефаник весь жив у сфері експресивного, концентрованого новелістичного мислення. А повість, роман виходили за межі його фізичних можливостей.

Навіть драма, яка стоїть найближче до новели і твориться за багатьма спільними законами, була не для Стефаникового хисту. Із листів письменника можемо зрозуміти, що більша частина роботи над п'єсою, за мотивом якої пізніше була написана новела «Палій»,

була виконана. «...Але ціла драма, — зізнається він, — мені не подобалася. Я не покинув гадки написати сю саму драму, але згоді, як буду трохи спокійний. А знищив-ем тому, аби нічим з давнього не путати собі рук» [159, 452].

Трагедія власної душі, викликана смертю матері, а більшою мірою непосильність драматичних законів для новеліста спричинилися до того, що твір не побачив світу. Він і не міг бути написаний «великою мовою», бо за змістом новели можемо зробити висновок, що в творі нема розгортання конфлікту, не відчувається руху наскрізної дії, а мистецтвом інтриги, яка дає можливість досягти цього, Стефанік не володів. Для нього характерний «драматизм ситуації одного епізоду, одного зіткнення характерів, соціальних антагонізмів. При всій трагедійності і соціальній значимості, граничній напрузі зображуваних Стефаніком конфліктів, їх вистачає на один акт. ...Отожу же сама природа таланту Стефаніка не сприяла успішному завершенню великого драматичного твору», — зазначає з цього приводу М. Грицютя [58, 123].

Якщо й далі відштовхуватися від вислову «стиль — це людина», то «Стефанік у розмові має основні прикмети свого стилю: зв'язного, афористичного, з різними перепадами та недосказами» [39, 97]. Новелістичне мислення повністю володіло ним. Письменника приваблювала шкідлива манера письма, вона, на його гадку, має більший внутрішній заряд емоційної й естетичної наснаги, ніж вивершені, розлогі художні структури, де менше простору для фантазії читача. Можливо, це йде від скупості народного слова, коли мовець скаже фразу, а з-поза неї, з її інтонації проглядає ціла трагедія. В. Стефанік ревно захищав право шкідливого життя. Заперечуючи О. Маковею, який твердив, нібито його твори дуже «скупі на слово» і тому в них мало естетичної приваби, новеліст відповів, що «будовою своєю вони, мої оповідання, не кривдять естетики і штуки». Він категорично виступив проти будь-якої заокругленості своїх новел, проти оздоблення їх у пишні шати, бо тоді стануть вони «делікатними фабрикатами», а не правдивим зображенням життя. У нього кожне слово на вагу золота, а «ті естетичні заокруглення, то є на те, аби запліснілому мозкові не дати ніякої роботи» [159, 401, 402]. У цій дискусії представника «заокругленого» мистецтва XIX ст. з репрезентантом нової генерації в літературі, яка шукала нових жанрово-композиційних вирішень, молодий автор виступив проти того, щоб втискувати естетичну цінність у якісь рамки.

Але письменник не збився цілком на шкідливе, бо «концентрація новел Стефаніка враховує мистецький закон компенсації: опущений компонент компенсується іншим, увиразнює ідею, служить конденсації думки, змісту» [62, 102]. Точніше, очевидно, було б сказати про «залізну конструкцію» його новел. Як творить її автор? По-перше, він зводить до мінімуму зовнішню дію, зосереджуючи увагу на проекції її в душевний світ героя. Автора цікавлять, приміром, не

стільки видимі сторони вчинку Гриця Летючого, скільки психологія «злочину й кари». Щораз заощаджує новеліст і на авторському тексті, який іноді схожий на ремарки в драматичному творі («У корчмі», «З міста йдучи», «Діточа пригода»). Уникає він по можливості і деяких композиційних компонентів, зокрема розв'язки, яка, однак, існує в підтексті («Новина», «Злодій»). Поза увагою автора лишаються й другорядні голоси мовної партії, внаслідок чого маємо однобічний діалог, що зустрічається майже в кожному творі. Зате — яка складність і багатство людських почуттів, пристрастей! Від ніжних, ліричних, хоча трохи й з мінорними відтінками тонів «Вечірньої години» й «Маминого синка», до громових акордів «Камінного хреста» й «Синів», що нагадують звучання «Дев'ятої симфонії» Бетховена, — така поетична партитура Стефаніка. Якщо навіть узяти окремий твір, то тембр звучання в ньому постійно змінюється. Як не подібна та «музика слова» в момент, коли Максим «колисочку стелить» вернінам, і за мить, коли він, наче Мгер Сасунський, велет з вірменського національного епосу, стає проти бога: «Най тобі оца синя баня так потріскає, як моє серце...»

Ми відштовхнулися від найзагальнішої характеристики психологічної природи літературного таланту, а радше — від її окремих штрихів, і бачимо, які широкі можливості відкриває такий шлях для дослідження особливостей художнього всесвіту. А якщо досягнути складну діалектику внутрішньої організації художньо обдарованої натури?.. Отож, іншим із перспективних напрямів осмислення проблеми психологічних параметрів літературного таланту вважаємо вивчення специфіки системних послідовних і варіацій рівнів, механізмів та компонентів психічної субстанції письменника.

По-друге, згідно з висновками психологів, «здібності за своєю сутністю є поняття динамічне. Здібність існує тільки в русі, тільки в розвитку. У психологічному плані не можна говорити про здібність, як вона існує до початку свого розвитку, так само як і не можна говорити про здібність, що досягла свого повного розвитку, завершила свій розвиток» [162, 13 — 14]. Тому важливо простежити процес формування художньої обдарованості письменника. Ця проблема складна й багатоаспектна, вона далеко виходить поза межі наших завдань. Спробуємо лише контурно окреслити її загальнонаукові виміри, вказати на основні лінії самого процесу становлення літературного таланту, відзначаючи одночасно, як досліджувалися окремі його ланки.

Уже вказувалося, що обдарованість являє собою свосереднє посідання індивідуально-психічних особливостей — здібностей, які в свою чергу розвиваються на ґрунті закладених у їхню основу вроджених задатків, що перетворюються в реальні творчі сили під впливами соціального середовища, матеріальної й духовної культури. Навіть це попереднє зауваження засвідчує, що «вертикальний зріз» здібностей до літературно-художньої творчості передбачає наявність



декількох підструктур. Інакше кажучи, в онтогенетичному плані здібності до духовно-творчої діяльності є продуктом довготривалого розвитку, в якому психологи виділяють декілька пластів — біологічне, природне, вроджене, природжене, спадкове, набуте, соціальне [130, 128]. Кожна з цих підструктур відіграє певну роль у процесі становлення літературного таланту.

Найважче справа стоїть із пізнанням вроджених, природжених і спадкових сил у структурі художньої обдарованості. Не дивно тому, що досі у вигляді загадкового сфінкса стоять вони перед наукою, і поки що мова про них ведеться на рівні оперування зворотами: «можна припустити», «можна гадати», «мають значення» тощо. Вроджені та спадкові стихії в «природі» особистості часто навіть ототожнюють, хоча відмінності між цими величинами значні. «Вроджене, однак, це не тільки (та й не стільки) безпосередньо передане в спадок від найближчих поколінь, а й таке, що знову виникло як результат ще мало вивчених мутацій і взаємодій генів, це, окрім того (і більше того), нажите в період ембріонального й пренатального розвитку. Звідси, вроджене в здібностях (як і в нездібності) відіграє значно більшу роль, ніж спадкове», — стверджує К. Платонов [130, 124]. Вроджені й спадкові сили мають велике значення як стосовно «визрівання» загальної й специфічної обдарованості, визначення внутрішньої спрямованості здібностей, так і для становлення характеру творчої активності, особливостей асоціативно-образного мислення, глибини та своєрідності їхнього протікання. На основі їх відбувається формування установок митця, бо витоками своїми вона сягає опріч впливів навколишнього середовища, життєвих можливостей і потреб індивіда, найперше «імпульсів функціональної тенденції». «Під імпульсами функціональної тенденції треба розуміти саме внутрішню схильність, внутрішню тенденцію до того чи того прояву індивіда, тобто генетично придбані потенції психологічного характеру» [38, 17].

Треба сказати, що в західноєвропейській психології та естетиці кінця ХІХ — початку нашого століття широко побутували теорії спадкової природи таланту. Прихильники таких поглядів обстоювали повну залежність художньої обдарованості від спадкових стихій. Зокрема, Ф. Гальтон обстежив і описав родичів понад 300 відомих у всьому світі людей — музикантів, художників, письменників, державних діячів, — щоб довести основоположну тезу цієї теорії. Причому на перших порах дослідник дотримувався думки про переваги «чоловічих впливів» над жіночими, але пізніше прийшов до висновку, що вони (ці переваги) зовсім незначні. Обдарованість батька чи матері ще не є гарантом наявності таких же мозкових структур у нащадка, зате «людина, у котрої нема обдарованих предків у ближчому коліні, ніж прадід, якщо і має шанси бути більш здібною людиною порівняно з першим стрічним із натовпу, то ця імовірність така незначна, що її не можна і визначити» [48, 28]. Наполегливо обстоював і намагався всебічно обґрунтувати думку про визначальність спадко-

вих показників у людській психіці також творець «аналітичної психології» К. Г. Юнг. Його «колективно-безсвідоме» й архетип як символічна формула останнього проголошувалися своєрідним духовним «віном», яке закладається природою в підіркові нейрони. «Мозок дається нам у спадок від предків, — наполягав він. — Це органічний результат психічних і нервових функцій усіх предків даного суб'єкта. <...> У мозкові закладені зняті інстинкти, а також і первісні типи, або образи, начала, згідно з якими здавна утворювались думки й чуття всього людства, що включають у себе все гомінеке багатство тем» [79, 154].

Ставлення до вивчення спадкових сил у структурі художньої обдарованості, як і до теорій спадкової природи таланту, потребують великої обережності й гнучкості через складність досліджуваного предмета. «Спроби вивчення спадковості психічних властивостей являють собою подвійну трудність у тому розумінні, що, по-перше, психіка людини є дуже складним продуктом розвитку, а чим складніший організм, тим у більшій мірі він відображає індивідуальний досвід суб'єкта, тому вроджене у психіці людини існує в знятому перерформованому вигляді; по-друге, недооцінка набутого і переоцінка спадкового завжди є тенденцією реакційного розуміння, що виключає час неупереджене вільне дослідження», — зазначають з цього приводу О. Ковальов і В. Мясичев [85, 27]. Разом з тим генетика, поки вона не розкрила закони спадковості, не дає достатньо матеріалу для визначення корінних ознак цих сил та устремлінь, характеру їхніх впливів на формування психічної організації письменника. Тому слід погодитися з думкою психологів, що «питання про спадковість у його конкретному розв'язанні є справою майбутнього» [85, 27], і факт наявності таких сил у «природі» художньої обдарованої натури і виконання ними функції основи, на якій утворюється якісно-своєрідна психічна конституція письменника, доводиться сприймати як даність.

Рівні набутого й соціального у структурі художньої обдарованості, з одного боку, формуються на основі біологічного, вродженого, спадкового (у науковій літературі вони здебільшого позначаються для зручності користування об'єднуючими поняттями «вроджене» і «набуте»), а з іншого — актуалізують природні задатки людської психіки, трансформуючи їх із розряду потенційних у дійсні. Ї результати цієї діалектичної взаємодії і взаємопослдань утворюється та складнодинамічна і багатоваріантна «архітектоніка» внутрішніх факторів особистості, особливий синтез яких і становить здібності до літературно-творчої діяльності. Це і є безпосередня умова духовно-практичної активності письменника, адже «не інстинкти, нібито початково закладені в людині, роблять її митцем, а складний процес розвитку його природних задатків, що супроводжується перерформуваннями психічного складу особистості» [193, 13].

Говорячи про субординацію чи координацію між названими

підструктурами психічної організації творчої особистості, ми повинні керуватися загальними принципами взаємовідносин між вищим і нижчим, тобто враховувати, що вище виникає на основі нижчого і певною мірою підпорядковує його собі, утримує в знятому виді в своїй внутрішній структурі; процес діалектичного заперечення нижчого означає також його якісний розвиток і вдосконалення в системі вищого, активізацію його внутрішніх можливостей; останнє має цілісну, а перше — відносну самостійність. В. В. Орлов намагався довести, що нижче в структурі вищого повністю й цілком зберігає свою природу й закони. Але заперечення проти такої тези Ст. Василева бачаться нам більш ґрунтовними: «Вище не тільки виникає на основі нижчого і розвиває його далі, пробуджуючи дремаючі в ньому сили, а й ліквідує його як таке, ліквідує його в тому вигляді, в якому воно існувало до його залучення в нову, більш досконалу організацію і структуру цілого. Тому й не можна говорити про «повне збереження його природи». Діалектичне протиріччя в даному випадку проявляється в тій обставині, що нижче є одночасно і ліквідованим як самостійне ціле, і збереженим зі всіма своїми позитивними моментами, і розгорнутим, розвиненим, удосконаленим далі» [40, 201].

Діалектика розвитку літературних здібностей передбачає перетворення в кількох напрямках. У соціальному плані вони починаються разом із прилученням людини до життєвого досвіду, до матеріальної культури предків, з осягнення їх морально-етичного та естетичного кодексу. І чим інтенсивнішими та глибиннішими будуть ці процеси, тим художні результати очевидніші й вагоміші. Залежність тут пряма. Чи не кращим тому підтвердженням може бути зізнання Г. Матевосяна: «Я орав землю, косив траву, допомагав народитися теляті, щепив дерево — щоби всього не перераховувати, скажу одразу: якщо б повторилася легенда з потопом я, як Ной, зміг би відродити на землі велику землеробську й скотарську культуру... І якби щось трапилось з пам'яттю людства, я зміг би за образом і подобою своїх односельчан, за їхнім тодішнім способом життя виліпити наново кодекс людської моральності» [104, 21].

Знайомство людини зі світом духовних цінностей відбувається, як правило, через дивний світ народної пісні, казки, народної мудрості. Тому така важлива для формування митця роль «няньки Орини», «маминої пісні», а ще краще, коли все оте духовне багатство з дитинства всотується в кожен клітинку індивіда. Нагадаємо лише слова Марка Черемшини: «Етнографічних матеріалів я не збирав, бо сам був тим матеріалом, персякнувши наскрізь народними піснями та казками із самого малку. Я виріс серед співанок, та казок, та сопілок, вдихав їх в себе і видихав» [182, 179]. Подібні зізнання — не лише надійне джерело для вивчення процесу становлення літературно-естетичних поглядів новеліста, а ключ до осмислення психологічних основ таланту, його духовно-творчих витоків, а в підсумку —

до пізнання його поетичного світу, своєрідного ритмічно-тонаційного ладу.

Разом з тим формування здібностей до літературно-художньої діяльності повністю зумовлюється способом спрямованості духовної енергії індивіда на засвоєння кращих зразків матеріальної і духовної культури роду людського, оскільки «розвиток здібностей визначається не тільки наявністю продуктів людської культури, в яких втілилися здібності людства, а передусім усією діяльністю індивіда на їх засвоєння» [15, 32]. В результаті таких складних і багатоступінчатих процесів відбувається одночасне становлення особливого, налаженного на творчу працю у сфері мистецтва психічного складу особи письменника і формування громадянина, його поглядів і переконань. Ці два аспекти єдиного психофізіологічного явища якнайтісніше взаємопов'язані, доповнюють і детермінують один одного. Визначальне місце тут, як і у всьому процесі «народження» художника слова, належить школі, сім'ї, читанню художньої літератури, спілкуванню з товаришами, які можуть зацікавити й повести за собою.

Таким чином, художня обдарованість з точки зору її розвитку є результатом складної динаміки її творчих сил, багатоманітних сполучень внутрішніх складників. А в «горизонтальному» плані «здібності взагалі, і здібності до літературної творчості, зокрема, являють собою складне утворення, в структурі якого наявні різні властивості або компоненти, одні з яких є провідними, інші опорними, а треті становлять певний фон, необхідний для плідної діяльності» [84, 68]. Закономірно, що формування письменника і становлення його творчого відношення до дійсності відбувається одночасно з розвитком усіх цих якісних відмінностей та показників і спричиняється змінами та внутрішніми переформовуваннями всіх структурних компонентів «творчої природи». Даний процес пов'язаний головним чином з перемінами в сферах чуттєво-емоційного і логічно-інтелектуального рівнів, а також у глибинах творчої фантазії. Саме від характеру перетворень у різних пластах психічної субстанції залежить, чи трансформуються «первинні» елементи творчості, наявні в діяльності кожної дитини (ігри, малюнки, словотворчість), у постійну потребу індивіда і стануть справою всього його життя, а чи це були тільки «епізоди творчості», скороминущі й тимчасові.

У психологічних, естетичних та літературознавчих дослідженнях підкреслюється, що опорною властивістю художньої обдарованості є настроєність на творчу «хвилю» чуттєво-емоційної сфери — сильна вразливість, емоційна чуйність, гостра сприйнятливості тощо. Саме тому В. Г. Бєлінський охарактеризував поета як «організацію сприйнятливості, дразливу, завжди діяльну, яка при найменшому доторку дає від себе електричні іскри, яка болючіше від інших страждає, живіше насолоджується, палкіше любить, сильніше ненавидить: словом — глибше відчуває» [27, 486]. Цими ж факторами у значній мірі

зумовлюється своєрідність художнього відображення дійсності, специфіка художнього мислення, поетичної фантазії.

О. Ковальов вбачав у величезній вразливості та гострій сприйнятливості опорні прикмети літературної обдарованості, пов'язуючи перетворення сенсорної чуттєвості в художню спостережливості як синтетичну властивість особистості з процесом формування художньої здібності письменника. У чому ж суть таких внутрішніх перетворень і комбінацій, запитує він? І відповідає: «По-перше, відбувається процес переходу гострої сенсорної чутливості в синтетичну властивість особистості, яку ми називаємо спостережливостю, при наявності якої людина не тільки все бачить і виразно фіксує, а й виявляє здібність побачити особливе, характерне, що відповідає естетичному смакові, і те, чого нерідко не помічають інші. З розвитком і якісною зміною сенсорної чуттєвості перебудовується і фантазія, вона стає більш ціленаправленою і могутнішою. Уява, спираючись на високу чутливість, на сприйняття, починає виконувати регулюючу роль і підпорядковувати сприймання відповідно до виникаючих художніх задумів. Уява тепер більше і більше включається в сприйняття світу письменником і домальовує те, що може бути поза межами сприймаючого» [84, 91 — 92]. Із таким твердженням важко не погодитися.

Надмірна вразливість і гостра чуйність тісно пов'язані з творчою природою спостережливості митця, оскільки саме вони викликають специфічні реакції в психічних станах письменника при зіткненні його з тими чи іншими, іноді, здавалося б, незначними й побічними фактами дійсності. Такі якості допомагають авторові «глибоко входити в світ уявних ситуацій», а отже — змінювати його. «Вживаючись» чи, точніше, переймаючись до глибини душі болями й турботами бориславських ріпників, І. Франко перестав бути пасивним спостерігачем, — його творча уява ставала активною революційною силою, що вибудовує новий духовний світ і встановлює в ньому свої художні закони. За подібними «творчими правилами» живе і діє кожен письменник: Гомер у світі грецьких богів і героїв, Достоевський у духовній атмосфері Підлітка, братів Карамазових, «бісів», а Ф. Абрамов — в уявному світі своїх «братів і сестер». «Митець не просто відгукується переживанням на те чи інше явище, випадок, подію, — зазначав П. М. Якобсон, — але й переосмислює його, бачить у ньому те, що може стати опорним пунктом для творчих перевтілень і бути закріпленим у тих чи тих образах мистецтва» [193, 16].

Подібно мислить і О. Миронов. Специфіка емоційної природи митця, на його думку, викликає потребу не просто бачити, а й співпереживати, втілюватися в об'єкти художнього спостереження — в людей, у їхні клопоти, марення, сподівання й надії. Чуйність до людського болю і радості — органічна властивість справжнього таланту. Такий чуттєво-емоційний лад художньо обдарованої натури гарантує авторові постійний внутрішній потяг до творчості: «Худож-

ньо обдарована натура може вступати ніби в синхронний емоційний зв'язок із тією людиною, яка сколихнула його увагу. Він наче підключається до цієї людини і цим самим викликає адекватні психологічні реакції в самого себе. Він входить у сферу виключного співпереживання і тим самим знаходить можливість спостерігати за станом «пацієнта» через свої в тій чи іншій мірі подібні душевні процеси. Безпосередність спостереження в такому випадку досягається через опосередкованість. Дзеркалом душі іншої людини митець стає сам. І при цьому ступінь достовірності «чужого переживання» в самому собі досягається тим вища і реальніша, чим багатша емоційністю і душевним досвідом натура самого митця» [110, 55 — 56].

Від чуттєвої «опори» в структурі здібностей письменника залежать і особливості його пам'яті. Авторіві запам'ятовується найперше те, що колись викликало сильне потрясіння, нервовий стрес і залишило глибокий слід у його душі, тобто глибоко пережите і гостро відчуте. Мова йде про окремий різновид пам'яті — емоційну пам'ять, на визнанні якої наполягає, зокрема, Н. Шляхова. Така пам'ять забезпечує живість і пластику поетичних образів, служить внутрішнім генератором художніх рішень і знахідок. І навіть при врахуванні динаміки й здатності до значних модифікацій, а іноді до повного зникнення з пам'яті, афекти емоційного досвіду відіграють істотну роль як джерело енергетичного забезпечення життєдіяльності індивіда і як регулятор взаємостосунків митця з предметним світом. «Незважаючи на те, що згодом записані в пам'яті почуття тьмяніють і навіть зовсім стираються, — вважає Н. Шляхова, — нервова організація, яка перенесла сильне чуттєве збудження, може стати після цього більш податливою на слабші стимули подібного роду. Звідси — мудрість сердечної вразливості митця» [188, 72]. Ця «пам'ять серця» робить немалу послугу письменникові як на стадії виникнення в його свідомості ідейного світу, так і при «матеріалізації» його в конкретних чуттєвих символах.

Гадасмо, що саме афектна пам'ять є внутрішньою опорою і джерелом творчої енергії в хвилини художніх осяянь, значних інтуїтивних знахідок, тобто в екстремних для автора ситуаціях. На думку М. М. Амосова, «біологічний сенс емоцій полягає в тому, що вони включаються тоді, коли організм потрапляє в надзвичайні умови і звичайних норм регулювання стає вже недостатньо. Це своєрідна система екстерного посилення, мобілізації всіх ресурсів, що дозволяє в короткий час добитися найбільшого зусилля навіть ціною вкрай неекономічних витрат» [10, 151 — 152].

Сильною збуджуваністю і високою ступінню вразливості душевної мембрани можна пояснити й особливості уваги художньо обдарованих натур. Така людина повністю опиняється під владою баченого. Детально проаналізувавши з психологічної точки зору сильні враження, які залишились у Достоевського від споглядання картини

Г. Гольбейна «Мертвий Христос», а у Чаткова, героя Гоголя — від портрета роботи старого майстра, О. В. Миронов приходять до висновку, що йдеться не про увагу в звичайному розумінні цього слова, коли «якось ціла ділянка розуму стає захопленою однією направленою діяльністю. При цьому група центрів, що почали свою стрімку дію, стає настільки владною, що нейтралізує роботу всіх інших, нездатних узяти участь саме в цій операції». В даному випадку маємо приклад специфічного явища — «тут... явний шоковий афект, — справедливо констатує він. — Сильний, надзвичайний афект, який паралізував мисленеві центри і на якийсь час знищив пігрунтя для роботи свідомості. І людина опиняється не під владою своєї свідомості, а під владою явища, що вразило його. Так спроможна сприймати і переживати враження істинно художня натура» [110, 47 — 48].

Чуттєво-емоційна сфера людської психіки порівняно «консервативна». Її основні прикмети й характерні ознаки закладаються з дитячих літ і не зазнають значних перемін. Можливо тому часто говорять, що митцем стають у дитинстві.

Перші враження залишаються в душі на все життя і відіграють значну роль у творчому житті письменника. Яскравою ілюстрацією до сказаного можуть бути висловлювання і творча практика О. Довженка, Ч. Айтматова, Г. Г. Маркеса та ін.

Але, як відомо, письменник — не чистий художник, він одночасно й великий мислитель. Йому необхідно в процесі творчості здійснити немало логічно-дискурсивних операцій, бо «власне художній образ у широкому й всеохоплюючому його розумінні може нести і несе в собі не тільки конкретно-картинне, наочне, а й понятіє, абстрактно-логічне відображення. Він не тільки показує, а й узагальнює. В ньому конкретне воедино злите з загальним, індивідуально-неповторне — з властивим багатьом» [47, 101]. Навіть сама констатація факту, що художнє чуття є «розумним» (Л. Віготський) і що чуттєве сприйняття не може обійтися без осмислення його розумом, говорить про наявність елементів рації у творчому мисленні письменника. Відійшли в минуле погляди, згідно з якими для успішного вирішення художніх завдань достатньо творчої енергії, яка зосереджується на структурних рівнях, що входять у першу сигнальну систему. Ні, духовно-творча діяльність потребує мобілізації всіх душевних сил особистості і визначальна роль у цьому процесі належить механізмам інтелекту. «Людина, народжена світом й існуюча тільки в ньому і через нього, завдячуючи саме своєму мислячому мозкові, тобто своїй науково-діяльній думці, може, повинна стати і стає великим перетворювачем світу, його володарем і керівником», — писав Т. Павлов [123, 410]. Тому психофізіологічні переформування у цій ділянці мозку, зародження у ній імпульсів творчої активності відіграють суттєву роль. Система раціонального значно динамічніша порівняно з чуттєво-емоційним апаратом, і перегрупування психічних сил (істотні, визначальні) у ній відбувають-

ся паралельно з віковими перемінами і в багатьох моментах залежать від них. Разом з тим діалектико-матеріалістична наукова думка є далекою від абсолютизації розумово-логічних елементів у структурі літературного таланту, що має місце, наприклад, в інтелектуалістській концепції «наукового реалізму».

Провідною ж силою в структурі художньої обдарованості небезпідставно вважається продуктивна творча уява (фантазія). У цьому пункті збігаються погляди більшості літературознавців, психологів, філософів (не маємо на увазі тут апологетів неоавангардистських теорій «наукової поезії», «математичного ліризму», «летризму» тощо, в яких творчість трактується як акт чисто логічних операцій). Без фантазії, вигадки немислима ніяка діяльність, ніяке конкретно-чуттєве уявлення. Тому В. І. Ленін високо оцінював таку думку Писарева: «Якби людина була повністю позбавлена здатності мріяти..., якби вона не могла іноді забігати вперед і споглядати уявою своєю, у цільній і закінченій красі, те саме творіння, яке тільки-тільки починає складатися під її руками, — тоді я рішуче не можу собі уявити, яка збудна причина примусила б людину заходитися й доводити до кінця обширні і втомлюючі роботи в галузі мистецтва, науки і практичного життя» [128, 148]. Для художньої творчості фантазія — свята святих. Творча функція її полягає у формуванні нових художніх конструкцій із життєвих вражень та сприймань, в активному комбінуванні образів із душевних елементів, які зберігаються в пам'яті поета й у глибоких тайниках його «нижньої свідомості», у створенні художнього макросвіту письменника. Лише вона дає можливість заглянути в таємниці майбутнього, осягнути складну діалектику його розвитку. Для митця мало бачити, мало чути і «співпереживати» — треба змінити світ, перебудувати його хоча б у свідомості, бо, як відомо, «до рівня поета піднімається та особистість, у якої пережите і мрія прояснюються, отримують завершену внутрішню цілість, щоб знайти своє абсолютне вираження» [14, 20]. Тому творча фантазія письменника повинна відзначатися особливою активністю, яскравістю внутрішнього бачення, і це підтверджується даними психологічних досліджень (див., приміром, 85, 203).

Погляд на фантазію під кутом зору її розвитку цікавий ще й тому, що сам «матеріал» внутрішньо ніби сприяє дослідникові. У свій час французький психолог Т. Рібо виділив кілька стадій розвитку творчої уяви в дітей:

- 1) перехід від пасивного фантазування до творчого;
- 2) анімізм, або одухотворення навколишніх предметів;
- 3) гра, що починається з подражань, — вона є і проведенням дослідів, які ведуть до пізнання, і творчістю;
- 4) «поява романтичної винахідливості, яка потребує більш тонкої обробки, оскільки творчість тут повністю внутрішня і виключно об'єктивна» [139, 90].

Як бачимо, генетичною ланкою процесу становлення творчої

фантазії є гра. У спеціальній літературі підкреслюється, що фантазія походить із дії, а перехідною формою між ним виступає гра — природна основа творчої фантазії. «Гра — вільна від повсякденних турбот діяльність людини. Вона передбачає відрив від дійсності, вільну комбінаторику, перевтілення і гру в ролі. Ці пункти в основному зводяться до принципу відриву від дійсності, який дає фантазії можливість вільного перетворення уявлень. Крім того, в грі враховуються закони дійсності, які виступають спочатку в правилах гри, а потім — в оптимальних стратегіях, що дає можливість запобігти виродженню її в химеру, беззмістовну фантастичність. Гра дає фантазії простір і разом з тим накладає на неї сувору дисципліну», — зазначає стосовно цього В. А. Роменець [144, 50].

У рамках нашої роботи немає можливості вникати в діалектику цих відносин, у складну динаміку процесу розвитку творчої фантазії і прямого підпорядкування її художньо-творчій діяльності. Вказуємо лише на першочергову важливість для формування письменника періоду «панування» фантазії, що проявляється в дитячих іграх, казках, вигадках, і, як наслідок, виділяємо це як одну з перспективних ліній дослідження психологічної природи літературного таланту. Загальна тенденція такого розвитку полягає в підпорядкуванні уяви розумові, у все більшому впливові на хід її розвитку інтелектуальної домінанти, з одного боку, а з другого — у формуванні творчого ставлення до дійсності, тобто схильність «відносити сприйняті явища світу до зображення» [110, 51].

Зізнання багатьох відомих художників слова засвідчують, що творча активність починає діяти уже при сприйнятті життєвих реалій. «Творчий демон» дає про себе знати навіть у найтрагічніші для митця хвилини. О. Миронов згадує живописця Клода з роману Е. Золя «Творчість», котрий не міг встояти, щоб не малювати, поряд із померлим сином, і випадок із Л. М. Толстим, якого біля ліжка померлої дочки спокушували творчі думки. В українській літературі прикладом цьому може бути новела М. Коцюбинського «Цвіт яблуні»: у головного героя, письменника, також помирає дочка, і в цій «натурі» він бачить матеріал для своїх майбутніх творів. («Щоб не забути... щоб нічого не забути... ні тих ребер, що з останнім диханням то піднімають, то опускають рядно... ні тих, мертвих уже, золотих кучерів, розсипаних по подушці, ані теплого запаху холодючого тіла, що заповнює хату... Все воно здається мені... колись... як матеріал... я се чую, я розумію, хтось мені говорить про се, хтось другий, що сидить у мені... Я знаю, що то він дивиться моїми очима, що він ненажерливою пам'яттю письменника всичує в себе всю ту картину смерті на світланні життя... Ох, як мені гидко, як мені страшно, як ся свідомість раниє моє батьківське серце...») [89, 174]. Нагадаємо також епізод із творчої практики В. Стефаніка, коли біля постелі смертельно хворої матері він написав «Скін».

Людина, у якої в підспудних глибинах душі живе митець, завдяки

особливостям власної фантазії творить уже на етапі спостереження за явищами об'єктивної реальності. Вона сприймає світ не в його цілісній даності, а відповідно до сформованої життєвим досвідом на основі генетично заданої конституції системи цінностей і спрямованості її праці. Тому «творча природа» автоматично оминає все другорядне й несуттєве, а домисел повсякчасно збагачує матеріали спостережень. Цим і пояснюються дещо дивні, на перший погляд, висловлювання письменників стосовно особливостей творчого синтезу на цьому етапі. Зокрема, А. де Сент-Екзюпері наполягав: «Учитися треба не писати, а бачити. Писати — це наслідок» [151, 576]. На світ творча особистість дивиться з погляду майбутніх потреб духовно-практичної діяльності, через призму естетичного ідеалу. Разом з тим у майбутнього письменника розвивається тонке естетичне чуття, що забезпечує йому можливість «вибіркового» спостереження, виробляється вміння помічати нове, оригінальне, що мимо нього інші проходять байдуже, а воно таїть у собі глибокий смисл.

Творче відношення до об'єктивної реальності у письменника співвідноситься також із феноменом, що його О. В. Миронов назвав «другим баченням», супровідним до звичайного — специфічною формою бачення художньо обдарованих натур, коли вони дивляться на якийсь предмет або річ, а творча уява з допомогою асоціативно-образних комбінацій, силою творчої енергії, вимальовує перед очима новий ідеальний світ чи окремі його сторони, за якими зникають реальні контури дійсності. Так, приміром, В. Суриков у вороні на снігу по б а ч и в свою «Боярину Морозову», а в полум'ї свічки — «Стрільців»; у свідомості Л. Толстого кущ татарника викликав емоційно насичене «внутрішнє бачення» Хаджі Мурата. «У тих випадках, коли друге бачення, нав'язане результатом образно-асоціативного сприйняття, виходить виразним і усвідомлюється цікавим та значним, воно стає і домінуючим у свідомості, — міркує вчений. — Перенесене в уяву, воно стає тією живою істотою, яка знає дуже різних інших психологічних дослідів. Навколо нього можуть утворюватися цілі компанії інших лиць, також вигаданих при допомозі асоціацій, які розвиваються і розростаються. І це в підсумку стає не чим іншим, як задумом, початком творчої праці митця. Предмет чи явище, безпосередньо сприйняті, у цей час відходять на другий план, повністю заступаються предметом ілюзорним, уявним — його ідеальним дітищем» [110, 57].

У силі творчої фантазії, поєднаної з особливостями вразливої чуттєво-емоційної організації художньо обдарованої природи, багато дослідників убачає ті психічні стихії, які зумовлюють можливість психічної асиміляції автора з реальностями його уявного світу, що є одним з найважливіших прикмет художнього таланту. «І якщо митець не здобувся на це перевтілення, — вважав М. Арнаудов, — на це відносне самозабуття, повністю поставивши себе на місце зображуваної особистості, стає неможливою ніяка творча праця по ство-

ренню характерів» [14, 249]. Причому не лише письменники, композитори, художники викликають до «життя» своїх героїв, спілкуються з ними і в значній мірі підпорядковують своє буденне життя їхнім забагам та устремлінням, — не менш красномовними є свідчення філософів, психологів, їхні спроби дати пояснення такому складному душевному явищу. Гоголь називав його здатністю «чути душу» свого героя, Бальзак — «ретроспективним проникненням», Гросс — «любов'ю до мандрівок душі», Вундт — «оживляючою перцепцією» [детальніше про це див. 59, 44]. П. Медведев трактує даний психічний феномен, виходячи зі здатності художніх образів персоніфікуватися. «По суті своїй персоніфікація є межею конкретизації фантазмів, вигаданих образів, і зводиться вона до того, що митець, об'єктивуючи створений, видуманий ним образ, гостро, часом хворобливо, переживає його ілюзорну літературну долю, як ніби він був живою, реальною особою», — писав він [105, 28].

Як бачимо, проблема впорядкування термінології і в цьому випадку дає про себе знати досить гостро. Деяких дослідників страшає навіть саме поняття «перевтілення»: мовляв, жодний автор у процесі творчої активності не «вживається» в художній матеріал до повного відчуження від себе, тому-то цей термін є невдалим [див., наприклад, 181, 290 — 298]. Намагався ввести ясність у теорію перевтілюваності Г. А. В'язовський, стверджуючи, що здійснюється ця своєрідна форма психічної асиміляції письменника з образами власної фантазії не на емоційному, а на раціональному рівні. Розум наче «переключає» перевтілювання з одного об'єкта на інший, звідси — воно носить лише частковий характер і ніякого відчуження автора від себе немає. «Отже, під час перевтілення письменник не позбувається себе як суб'єкта творчості, тобто не втрачає можливості авторського контролю за поведінкою і вчинками героїв. Будучи то більшою, то меншою мірою авторо-героєм, він преірадно розуміє, що все ним зображуване зображується саме ним, що він несе відповідальність за відображення правди життя в художній правді свого твору», — резюмує вчений [47, 235], і в певному розумінні з таким поясненням треба погодитися. Однак не можна не помітити, що в багатьох художників слова сила перевтілюваності сягає такого рівня, коли повністю паралізується діяльність усвідомлюваної психіки, відбувається свого роду «відключення» в функціонуванні логічного апарату. Іноді подібні творчі метаморфози бувають наскільки правдоподібними, що образи фантазії починають справді — і досить різко — відливати на реальне життя автора. Тому й не дивно, що Г. Флобер відчував себе отруєним миш'яком після написання відомої сцени з Емою Боварі, Гофман прохав дружину не полишати його одного в хвилини творчого горіння, часто плував творчо-уявне з реальним Л. Толстой, мучили образи імагінативного світу Ч. Діккенса, Л. Андреева, Ф. Шопена... Подібні факти породжують відчуття «неповноти» пояснення, даного Г. А. В'язовським такому

загадковому явищу творчої стихії духу. Воно дещо спрощено тлумачить себе як суб'єкта творчості, але робота свідомості при цьому відмінна, спрямованість її трохи інша, порівняно зі звичайними умовами... Звернемося до конкретних прикладів.

Ось слова Г. Флобера з листа до Луїзи Коле:

«З двох годин пополудні ... пишу «Боварі», дійшов до їхньої любовної прогулянки, я в самому розпалі її, в самій серединці; струменить піт, здавило горло. Ось один із нечестих днів у моєму житті, проведених повністю, від початку і до кінця в світі ілюзій. Десь коло шостої години, коли я писав слова «нервовий припадок», я був так захоплений, так голосно горланив і так сильно відчував те, що звідусь моя красуня, що дуже злякався, коли б і в мене не трапилося припадка. Я встав із-за столу й відкрив вікно, щоб заспокоїтися. В голові у мене паморочилося... Е, однаково. Добре виjde чи зле, чудова штука — писати, перестати бути с о б о ю, але жити в кожній істоті, створюваній тобою. Сьогодні, приміром, я був одночасно мужчиною і жінкою, любовником і любовницею, я верхи здійснював прогулянку осіннім лісом, у післяполуденну годину, під жовтим листям, і я був кіньми, листям, вітром, словами, якими обмінювалися закохані, і гарячим сонцем, від якого опускалися їхні напоєні любов'ю повіки» [169, 331 — 332].

Уже згадувалося про особливості творчої праці В. Стефаніка. Органічною потребою для новеліста було виразно побачити перед собою людей, про яких писав. Якщо цього не вдалося досягти, не розпочинав роботу чи був невдоволений нею. Минуло багато літ, «Кленові листки» мали великий успіх у читача, були перекладені багатьма мовами, а письменник усе ще був невдоволений собою, бо образ головного героя розпливався в уяві: «Я не міг нагадати собі його обличчя. Я боюся, що це не був правдивий чоловік, а так, нахапаний з усіх усюдів» [159, 327].

Про те, як працював Стефанік, цікаво розповідав своїм друзям Сафат Шмігер. А сам новеліст переказав його оповідки в листі до Ольги Гаморак: «Стефанік рано встає і товчесь по хаті і бігас, як скажений. Воно виглядає так комічно, що варт видіти. Але часом того біганя перестав бути свідоме, і тоді я боюся, що він здуриє. Се вступ. Далі він п'є молоко, мисся і кладе перед собою папір. Не написавши нічого, він зачинає з пером бігати знов. Потім сідає. Пише, пише і зривається. Бігас і співає, ну, але як, то якісь мужицькі арії, грубі, але злі. І знов п'ять минут пише. І знов схвачуєся і реве тими аріями, а мені здаєся, що то справді лиш він такі арії розуміє. І пише знов п'ять минут. Миче собі чупер, звичайно з потилиці, потім пускає очі на Русь, аби ему принесли відти такого мужика, якого сму треба під руку. Прийде той мужик, Стефанік скривиться і довго его оглядає, випитує: ну як? А потім гримас кулаком о стіл і бігас, чорт його знає з таким біганям! Сідає, пише і почорніє. Потім плаче, але так, псяк-

ров, плаче, що аж встид за такого хлопа! І встає, і бігає, і верещить: лайдаки, шельми, людоїди! Потім кидає перо і лягає на канапу. Лежить, як дерево, я ему вірю, що его кожна кістка болить, бо він за три години зо чотири милі перебіг. Як треба йти на обід, то він акурат засне. По полудню він спокійніший, але коло п'ятої години его знов находити хвороба. Вночі крізь сон говорить і співає" [88, 79 — 80].

У цих свідченнях примітні для нас головним чином такі моменти: — повна психічна асиміляція авторів із творіннями власної фантазії; письменники сприймають їх іноді живіше, ніж навколишнє реальне буття;

— ставлення до імагінативного світу як до реального, дійсного; — підпорядкованість свідомості різноманітним величинам творчої фантазії;

— митці «вживаються» не тільки в образи людей, викликаних творчою активністю їхньої «природи», а й у весь предметно-уявний світ.

Думаємо, що вірне наукове тлумачення психологічного підґрунтя і суті подібних персоніфікацій дали А. Г. Васадзе і О. В. Миронов. Перший пов'язував психологічну основу явища з повною вірою автора в істинність створюваної ним дійсності. Без такої віри поета, вважає вчений, мистецтво неспроможне було б ефективно виконувати покладені на нього функції. «Правда митця... в тому, — аргументує свої висновки Васадзе, — що все, що він бачить і переживає у сфері творчості, він бачить і переживає як явища, які містять у собі реальність, істинність. Поет переживає це так, як і ми переживаємо якийсь об'єктивно існуючий предмет, хоч і знає..., що пережиті ним у сфері творчості явища ситуаційно, у звичайній, повсякденній дійсності такими не є. Справа в тому, що митець вважає суттєвими саме творчі предмети, творчі переживання, тоді як об'єктивно існуючі предмети і явища — несуттєвими, примарними, позірними. Витворені в процесі художньої творчості предмети і явища поет переживає як дійсні, реальні з тієї причини, що сфера творчості і діючі в ній предмети і чуття є предмети і чуття, які виявляють його, як перетвореного індивіда, установку, його цілісно-особистісний стан» [38, 106 — 107]. Цікаві висловлювання стосовно цього питання зустрічаємо в О. В. Миронова. Зусилля його були спрямовані передусім на те, щоб дати розуміння особливостей внутрішнього життя, думок і переживань художньо обдарованої натури в моменти емпатії, «вживання» у творчий матеріал. «Занурюючись в уяву, входячи безпосередньо в круг життя своїх героїв, митець ніби починає друге, нове життя, життя вигадане, але начебто й дійсне, — переконував він. — Митець залишається мислячим, але вже за іншими нормами, за іншим принципом. Адже для нього в цей момент його герої ніби й не герої, а — живі люди. І оцінка їхніх дій і станів тепер стає не абсолютно-логічна, а цілісно-психологічна. І вже воля митця стає іншою — це не воля письменника над героями, а воля людини поряд

з волею інших людей. І він уже не завше над ними владний» [110, 116]. У цьому також причина «непослуху» героя своєму творцеві, класичним прикладом чого стали героїні Пушкіна й Толстого.

Як би не позначали дане психофізіологічне явище («перевтілення», «емпатія», «ідентифікація», «вживання», «занурення в предмет»), дослідникові психології творчості не уникнути пояснення цієї своєрідної здібності митця асимілюватися з об'єктами художнього пізнання. Труднощі з термінологією тут не мали. Але завдання не в тому, щоб поглиблювати термінологічну плутанину — необхідно розкрити сутнісні виміри реальності, дати тлумачення її психічних факторів і механізмів. Тому не може не імпонувати підхід тих дослідників, котрі не утруднюють себе дискусіями з приводу правомірності вживання того чи іншого поняття, а дошукуються до конструктивних шляхів для досягнення істини про «надскладну» психологічну даність, як це робили, наприклад, С. Грузенберг і Є. Басін.

Незважаючи на значну розпорошеність конкретних форм і варіацій процесу персоніфікації, його безкінечність і непередбачливість, ці різновиди, вважає Грузенберг, можна звести до певних типологічних спільностей. Такими, на думку вченого, є:

1. Художній антропоморфізм, витоки якого — в анімістичних віруваннях древніх предків. Суть його полягає в «тенденції до художнього анімізму шляхом одухотворення стихії природи, і навіть неживих предметів» [59, 53]. Конкретними формами проявів художнього антропоморфізму дослідник вважає: відчуття внутрішньої єдності й космічності спорідненості зі світом звірів, тварин, рослин; наділення тваринного й рослинного світу властивостями людської психіки, «аж до дару людської мови і мислення»; спроможність трав, птахів, звірят і навіть неживих предметів проєктувати свої психічні ознаки на людей. Підтвердження таких положень С. Грузенберг знаходив, зокрема, у творчій практиці Л. Толстого («Козаки», «Холстомір»), А. Чехова («Каштанка»), у багатьох творах І. Тургенева. Якби була потреба продовжити цей ряд, то передусім необхідно було б назвати твори усної народної словесності, а із сучасних авторів — художні структури Ч. Айтматова «Прощай, Гульсарі», «Білий пароплав», «Плаху» та «Оранжевий табун» Г. Матевосяна.

2. Найпоширенішим способом «занурення» митця в об'єкт зображення є художній міметизм, тобто ототожнення автора зі створюваними його творчою фантазією персонажами. У такі хвилини внутрішній стан автора характеризується резинькацією його волі, роздвоєнням особи, проєкціями на власну психіку переживань, сподівань і турбот його героїв, і «мимовільне наслідування митця діям і поступкам зображуваних ним осіб (аж до неусвідомлюваного засвоєння їхньої мови, поглядів, смаків, міміки, зовнішнього вигляду, костюма, і т. ін.)» [59, 62].

3. «Галюцинаторний міметизм» різниться від попереднього типу

повною вірою автора в реальність існування фантазмів. Таку форму емоційної персоніфікації вчений вважав патологічною.

4. Дослідник назвав цей тип психічної асиміляції «інтроспективною перевтілюваністю». Суть його — в здатності письменника персоніфікуватися в «себе», яким він був у минулому чи яким буде в майбутньому. Автобіографічні твори промовисто засвідчують існування даної форми емпатії.

У теорії перевтілюваності С. Грузенберга наявні певні неточності й натяжки, та все ж вона охоплює основний комплекс об'єктів «вживання» письменника і тривалий час залишалася, по суті, єдиним спеціальним дослідженням із цього питання.

Якісно новим етапом у вивченні проблеми емпатії стали наукові досліді Є. Я. Басіна, який на основі сучасних природничо-наукових і філософсько-теоретичних досягнень запропонував свою концепцію. У чому ж її суть і наукова новизна? По-перше, учений робить корінне уточнення: автор «вживається» безпосередньо не в предмети й події об'єктивної реальності, як іноді необачно стверджують, а у вмістилища власного психічного досвіду, тобто в образи власних відчуттів, сприймань і уявлень. Сюди входять відображені й закріплені у свідомості люди, предмети, події; окрім того письменник може перевтілюватися в образи, утворені в результаті знайомства його з духовними цінностями інших авторів, що зберігаються як у корі головного мозку, так і в підкіркових нейронних ансамблях, а також в образи, які відображають просторово-часові форми, ритмічні структури, узяті в абстракції від свого предметного носія» [21, 8]. Іншим змістовим аспектом емпатії є образи, створювані безпосередньо в процесі функціонування творчої свідомості митця. Автор мислить у матеріалі даного виду мистецтва з допомогою певних засобів зображення і вираження. Тому й закономірно, що «вживання в образ моделі проходить одночасно з відбором і «приміркою» до даної моделі «мовної художньої форми. У процесі «примірки» здійснюється одночасно і вживання» [21, 9].

По-друге, Є. Басін всебічно досліджує психологічні механізми емпатії, якими, на його думку, є проєкція й інтроекція. Суть першого полягає в «перенесенні себе подумки (свого реального «Я») в ситуацію того об'єкта, в образ якого вживаються, це створення для реального «Я» уявної ситуації...» [21, 38]. Важливе місце в цьому процесі, як і при інтроекції, належить емоційним факторам, які можуть сприяти чи перешкоджати його протіканню. Процес інтроекції має протилежну спрямованість: образи фантазії «привносяться» в реальний світ автора і там зазнають різноманітних творчих трансфор-

мацій. Усе це необхідне для того, вважає вчений, щоб настроїти всі психічні компоненти і механізми на створення нової художньої дійсності. «Емпатія на своєму завершальному етапі виступає як процес ідентифікації реального «Я» автора і художньої форми» [21, 44]. Обов'язковою і неодмінною умовою цього процесу є цілева установка на ідентифікацію, проєкцію та інтроекцію, що становить органічний елемент нової направленості, хоча вона переважно не усвідомлюється.

Таким чином, Є. Басін не лише розширив межі розуміння даного феномена, а й відкрив у ньому якісно нові грані, спробував проникнути в його сутнісні характеристики, розкриття яких повинно сприяти розумінню як художньої творчості в цілому, так і творчого процесу, художньої обдарованості зокрема.

При вивченні структури художньої обдарованості та процесів становлення й розвитку літературних здібностей важливо не випустити з уваги ще один суттєвий момент. Визначаючи зміст поетичного генія, Чернишевський виділяв у ньому три головні прикмети: прониклива спостережливість, сила творчої уяви і майстерність словесного втілення: «Одна із якостей поетичного генія — уміти розуміти сутність характеру в дійсній людині, дивитися на неї проникливими очима; крім того, треба розуміти або відчувати, як стала б діяти і говорити ця людина в тих обставинах, серед яких вона буде поставлена поетом, — другий аспект поетичного генія; по-третє, треба вміти зобразити його, уміти передати його таким, яким розуміє його поет, і це чи не найхарактерніша риса поетичного генія» [183, 66]. В даній ситуації нас цікавить третя якість — «чи не найхарактерніша риса поетичного генія». Якось мимоволі виходить так, що, аналізуючи своєрідну структуру індивідуально-психічних властивостей і якостей особистості письменника, багато дослідників випускає з поля зору те, що становить природне ядро, специфічну сутність художньої літератури — слово. Розпізнавальну особливість письменника складає естетичне ставлення до мови, уміння виділяти слова й звороти, які цілком можуть ввійти в художню структуру твору, а ще в більшій мірі — уміння творити власний мовностилістичний лад. Письменник повинен бачити в своїй творчій уяві розгортання дії твору і навіть чути балачки своїх героїв. Звернемося знову до художньо-творчої практики В. Стефаніка.

Новеліст не раз зізнавався, що зовнішнім поштовхом до написання якогось твору для нього було запале в свідомість цікаве слово або словосполучення, почуте ним у селянському середовищі, яке починало розгортати своє внутрішнє багатство, викликати нові асоціативні ряди, аж до викристалізування в закінчену структурну цілісність. Стефанік вибирав слово споконвічне, яке відбиває дух народу, спосіб його мислення і світорозуміння. Але цілком справедлива і заувага М. Рудницького, що «він зовсім протилежний тип до селяка, який відзначається епічною балакучістю» [39, 97]. Справа в тому, що хоча

\* Є. Басін відкидає як науково неспроможну думку, згідно з якою справжні таланти, мовляв, не «беруть» у побратимів по перу, — всі великі «брали всього, все, завжди і у всіх» (І. Е. Грабар), щоправда, процес цей діалектично дуже складний.



письменник і використовував мову споконвічну, яка сконденсувала попередній досвід народу, його внутрішню сутність, але за побудовою фрази ця мова суто стефаниківська, «карбівнича», де все, від слова чи навіть звуку і «граматики поезії» (використання дієслів доконаного виду) до цілого художнього макросвіту підпорядковане ущільненій структурі твору, «залізній конструкції» новели. Своєрідна природа Стефаникового слова. «Для прози його характерне використання багатозначного слова, яке й дозволяло, з одного боку, обходитися меншою кількістю слів, звільнюючи від необхідності докладно розповідати, а з іншого — вмещувати в скупі фрази таку лавину асоціацій, підтекстів та емоційних імпульсів, що в читача й досі від деякої Стефаникової фрази перехоплює подих», — відзначають спеціалісти [145, 261].

Новеліст не розгортав метафор та порівнянь, щоб не уповільнювати хід художнього часу, який у нього — як та «колія», що «летить у світі». Епітети вживав зрідка, «січені», заряджені великою емоційною та естетичною енергією. Вражаючої сили деталі застигають на сторінках його творів, як сліпучі блискавиці на небокраї: «повіки впали з громом» («Скін»); мати «розпукалася від кашлю» («Осінь»); Максимові сивий волос «пече кожний, як розжарений дріт. Моя голова палиться від того вогню», а мамині «очі впали і покотилися, як мертве каміне по землі» («Сини») ... Як уже відзначалося, Стефаник був більше поетом, ніж прозаїком. Д. Рудик вважав, що новели його побудовані за певною системою, яка специфічна в кожному окремому випадку і витримується протягом усього твору («вся новела йде повним рівномірним розміром») [39, 201]. На ритмічність творів Стефаника, що досягається особливою конструкцією фрази, вказує також В. Гладкий: «Для Стефаника характерні «предикативна інверсія», еліпсис, градація і зумовлені ними логічні паузи, які надають фразі своєрідний ударний ритм. Стилистичні прийоми побудови фрази також виступають у синтєзі, і, як правило, об'єднуються в градаційному крузі. Така конструкція фрази утворює ніби якісно нову, закінчену синтаксичну одиницю, що нагадує віршову строфу. Цей прийом можна було б назвати «еліптичною градацією» [53, 16].

І читачів, і дослідників творчості В. Стефаника вражала сила його художнього слова, що виростала саме на розумінні краси й можливостей рідної мови, — «die Sprache. die für dich dichtet und denkt» (Шіллер). Це була велика школа Т. Шевченка, який першим зрозумів цю силу, взяв «живцем» із народного середовища це слово, «зачав очищувати, шліфувати, пригрівати вогнем свого серця, аж вийшов діамант», як сказав про нього покутський новеліст [цит. за: 88, 165].

Та Чернишевський, згадаймо, говорив не стільки про художнє

чуття слова, як про уміння зобразити побачене в словесних формах, про потребу вироблення високої техніки живописання словом. Формування цієї складної реальності починається зі знайомства із словами — первісним мистецтвом, у розумінні О. Потебні, з відчуття його музики, багатоманітних тонів і відтінків. Активно сприяють такому «синтезові» вроджені схильності мозкових структур, але особливо актуалізується він через процеси художньо-творчих шукань. Тому певного уточнення потребує думка О. Г. Ковальова про те, що лише «в процесі систематичної літературної праці формується своєрідна літературна техніка і мова письменника, які відповідають його методів і стилю. Поступово ці прийоми закріплюються і стереотипізуються, стають властивостями природи письменника» [84, 92]. Не перечуючи це важливе положення в принципі, вважаємо за необхідне враховувати при вивченні процесів становлення такої специфічної якості художньо обдарованої природи також момент «вродженого» й набутого в перші роки життя.

Процес формування психічної організації особи митця, доводить Є. Басін, ніколи не може отримати закінченого вигляду — перетворення в «творчий природі» продовжуються в ході кожного конкретного творчого акту. Така постановка питання цілком правомірна, адже в марксистсько-ленінському розумінні «людина як суб'єкт постійно змінює дійсність і вдосконалює свою природу, перетворюючи думку в дію і дію в думку» [83, 29]. Відштовхуючись від аналізу психології творчості з позицій особистісного підходу, учений трактує духовно-творчу діяльність як складний процес «занурення» автора в художній матеріал, «вживання» в образи дійсності, в уявного героя або в ситуацію, у різні рівні художньої форми, тобто, з одного боку, в усе наявне в психічному досвіді митця «до того як почався акт творчості по створенню даної цінності», а з другого, — у «всє те, що вперше визріває в процесі творчості даної цінності. Це вперше створюваний художній образ на всіх стадіях його розвитку — від праобразу (первинного образу) до закінченого, завершеного художнього цілого» [21, 7]. На основі «вживання» у перший різновид «предмета» формується «художницьке «Я» автора, а в другий — «художнє «Я», які в діалектичному взаємовідношенні утворюють структуру творчої особистості, або творче «Я» митця. Але щоб довести перетворювальну природу творчої особистості, дослідник змушений зробити теоретичне припущення «про певну тотожність (не абсолютну, а діалектичну, що передбачає й відмінності) творчої особистості митця і створюваного ним художнього образу» [21, 14]. Завдяки цьому можна розвивати запропоновану концепцію психології творчості, трохи ускладнену різномірними теоретичними ходами й подекуди заплутану ними. «Творячи з допомогою художньої форми образи, що відображають реальну дійсність і змінюючи її в особливу художню реальність, автор ... одночасно змінює і себе, свою особистість. У реальній особистості митця фор-

\* Мова, яка за тебе поетизує і мислить (нім.).

мується авторське художницьке «Я», що виникає в ході ідентифікації з художньою формою створюваного образу», — констатує Є. Басін [21, 15]. Це один бік художньо-творчого процесу і, взятий відокремлено, він звужує і спрощує як процеси творчості, так і розуміння мистецтва в цілому. «Породження» творчої особистості у значенні своєї діалектичної протилежності передбачає наявність елементів вираження. Це розуміє вчений і в процесі дальших теоретичних розмірковувань приходять до таких висновків: «Творче «Я» в процесі «вживання» автора в форму не тільки породжується, а й виражається. Автор вживається у м о в н у форму, а виражає себе в новій, сформованій в акті творчості м о в л е н с в і й формі» [21, 52].

Гадаємо, що подібна постановка питання не просто оправдана — вона повинна сприяти науково-конструктивному розв'язанню проблеми психології художньої творчості. Продуктивні положення Є. Басіна можуть стати основою для дальших наукових шукань у цій галузі.

Таким чином, здібності до літературно-художньої діяльності забезпечуються високим ступенем розвитку й активності цілого комплексу взаємопов'язаних і постійно трансформуючих одна в одну, невід'ємних, проте володіючих відносною самостійністю можливостей і властивостей особистості. Серед них слід виділити мисленево-інтелектуальні, емоційно-сприйнятні, естетичні, асоціативні та інші комбінаторно-психічні та реактивні здібності. Наявність цієї своєрідної і глибоко чутливої структурної цілісності є прямою передумовою духовно-практичної діяльності письменника. Іноді ця специфічна стихія творчого духу може певний час і не усвідомлюватися людиною, хоч вона і є корінною ознакою її внутрішнього світу. Тоді лише асоціативно-образна природа сприймань і мислення свідчить про творчі можливості особистості. Саме вона, переконує О. В. Миронов, «є тією психологічною, інтелектуальною основою, яка являє собою найважливішу природну стихію художнього таланту. Момент усвідомлення цієї стихії є одним із моментів народження митця» [110, 51].

Треба відзначити також, що питання про градацію талановитості у нашій науковій літературі спеціально не ставилося. З побіжних зауважень деяких учених можна зробити висновок, що основою для визначення геніальності вважається вища ступінь обдарованості. Але цього замало. Так, К. Платонов схиляється до думки, що для розуміння такого складного феномена неодмінно треба враховувати ще й соціальний момент, бо «творчість геніальної людини має для суспільства історичне й обов'язково позитивне значення. Тому відмінність генія від таланту полягає не стільки у ступені обдарованості особистості, скільки в тому, що така особистість створює епоху у певній сфері духовно-практичної діяльності. Геніальність — це здатність із найбільшою ефективністю сприяти розв'язанню назрілих

завдань суспільного розвитку. І тому це поняття більш соціальне, ніж психологічне» [130, 147]. О. Ковальов і В. Мясіщев також переконані, що сутнісне ядро генія становить, крім високого ступеня обдарованості, ідейно-змістова наповненість створюваних ним цінностей: «Ступінь обдарованості, вищим рівнем якої є геніальність, неодмінно пов'язана з ідейною значимістю досягнень видатної особистості. Тому геніальність у центрі своєї має ідейний зміст, тобто характеризується вищим рівнем, інакше, ростом, заглибленням, розширенням розуму, пізнання, осягнення, оволодіння дійсністю» [85, 68]. Як бачимо, в нашій науці намітилося осмислення геніальності на основі пізнання якісних параметрів психологічної природи обдарованості у поєднанні з ідейно-естетичною спрямованістю творіння.

РОЗДІЛ III  
ХУДОЖНЬО-ТВОРЧИЙ ПРОЦЕС  
І ОСНОВНІ АСПЕКТИ  
ЙОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

---

Літературні здібності письменника втілюються в процесі його творчої праці над реалізацією художнього задуму. Як уже підкреслювалося, ніхто з дослідників не заперечує потреби вивчення серед питань психології творчості типологічних особливостей формування художнього твору, загальних закономірностей творчого процесу, його визначальних сторін і складових частин у їх внутрішній динаміці, багатоманітності конкретики, взаємозв'язків як усередині структури, так і діалектичних взаємовідносин у єдності цілого. Це положення, нагадаємо, було висунуте ще Гегелем, який вважав за необхідне розглядати мистецтво не лише як даність, а й як особливість формування художнього світу в «творчій суб'єктивності». Це цілком зрозуміло. Факти свідчать, що проблема полягає в тлумаченні творчого процесу як двосидного цілого — ідеального та матеріального «творень», — у визначенні їхніх методологічних, змістових та функціональних параметрів. (Наголосимо, що моменти ці можна виділяти лише в процесі теоретичних досліджень.) Адже той же Гегель, намагаючись осягнути суть натхнення, говорив як про «стан діяльного формування... в суб'єктивному внутрішньому світі», так і про «об'єктивне виконання художнього твору» [50, 298]. Усякому предметному буттю, вказували класики марксизму, передує буття ідеальне. Додамо, що мова йде про явища й процеси, які відбуваються в свідомості людини, і обов'язковою умовою існування яких є їх відображувальний характер та ідеальність [157, 59]. Стосовно художньої творчості В. Белінський висловився категорично й однозначно: «Художнє утворення повинно бути повністю готовим у душі митця перш, ніж він візьметься за перо: написати для нього — вже другорядний труд. Він повинен спочатку бачити перед собою лиця, із взаємних відносин яких твориться його драма чи повість» [27, 219]. Літературознавці переважно не тільки не виділяють ці моменти двосидного процесу на рівні загальнометодологічних установок, а й пов'язані з ними питання розглядають сукупно, ніби в синкретичній єдності. Однак за логікою дослідження, його змістовим матеріалом неважко встановити, що багато авторів схильні зосереджувати увагу саме на вивченні процесу написання твору, в якому немало чисто технічних моментів,

які майже повністю домінують на завершальному етапі роботи, при підготовці твору до друку (приємні винятки становлять праці А. Васаде та О. Миронова). Не дивно тому, що на сторінках таких досліджень частіше зустрічаються слова семантичного гнізда «писати», ніж «творити» (це спостерігається, зокрема, в книгах Б. Мейлаха та Г. В'язовського). А для психології творчості більшу цінність має вивчення саме внутрішнього плану творчого процесу, визрівання й кристалізації задуму в творчому «я» митця та його об'єктивації в конкретно-чуттєвих символах. У компетенцію психології творчості входять обидві взаємозв'язані й взаємозумовлені сфери процесу створення художніх цінностей: виникнення і буття «уявного реального світу» в свідомості автора та його подальше втілення в слові.

Звичайно, на шляху до вивчення першої реальності дослідника підстерігає немало труднощів. Адже в процесі «визрівання» результат творчості зазнає немало змін, які залишилися незафіксованими, і багато в чому відрізняється від тих первісних ідеальних образів, діалектику зв'язків і взаємопереходів яких у динаміці «внутрішнього бродіння» вловити майже неможливо. «Думки бистрі і легкі, як птахи, а слова мов сильце, в яке їх повинен піймати: одне спіймаєш, а решта пурхне», — писав М. Коцюбинський [89, 257].

Діалектика художньо-творчого процесу складна, багатоваріантна й полідетермінована. Тому процес творення художніх цінностей у системі психології творчості розглядається вченими в кількох аспектах. Основними тут є вивчення типології творчих процесів та їх психологічних основ, а також характеристика творчої праці письменника як процесу, хоч цим і не вичерпується зміст проблеми. Заслугує на увагу, скажімо, дослідження творчої трансформації прототипа в художній тип — як мікромоделі всього творчого процесу. Причому не зовнішні, а сутнісно-психологічні ознаки реальної особи, факту чи ситуації при цьому виступають на передній план. Вони є передусім збудником творчої активності письменника: це свосвідний «сигнал» художньому чуттю, яке приводить у дію складні механізми художнього мислення і фантазії. Далі «опора на живу особу» випадає з поля зору автора, втрачається зовсім, а для творця існує вже герой, викристалізуваний у внутрішньому видінні; письменником керує його внутрішня логіка. Тому художня реальність нерідко зовсім відмінна від реальності предметної; автор і не прагне образи творчої фантазії узгодити у їхніх зовнішніх вимірах з реальними особливостями відображуваної особи, предмета чи явища, з природним та суспільним матеріалом. Та це лише один генетично-смысловий вимір художнього образу. Не менш важлива також особа самого творця, бо кожен автор так чи інакше реалізує себе у власних образних утвореннях. А в цілому треба пристати до думки А. Є. Шерозія, що будь-який художній образ є результатом цілісної трьохмірної системи фундаментальних відношень особи письменника: відношення до самого себе, відношення до інших і відношення до «суперособистості» [185, 6]. Але ці питання ще не досліджені

Перейдемо тепер до характеристики окремих аспектів вивчення художньо-творчого процесу. Чому було вибрано саме такі підходи до пізнання особливостей творчої праці письменника? Тому, зрозуміло, що вони типові і найбільш поширені. Щодо типології творчих процесів, то такий аспект дослідження не характерний для радянського літературознавства. Втім, є тут цілісна теорія, запропонована ще в 20-ті роки С. Грузенбергом, і оминати її було б неправильно.

### Типологія творчих процесів

На один із перспективних підходів до проблеми художньо-творчого процесу вказує Б. Мейлах. «Зовсім новою проблемою, — пише він, — яка раніше не ставилася в науці, є завдання порівняльного вивчення творчих процесів митців різних напрямів, тобто встановлення типології творчих процесів» [107, 50].

Однак спроби класифікації психологічних типів творчості на основі аналізу особливостей творчого акту робив ще на зорі радянської науки С. Грузенберг. Учений виходив із характеристики двох специфічних ознак «оказіоналістичної» моделі творчого синтезу:

а) неповторність творчого процесу і невідтворюваність його в душевному досвіді (тобто, неможливо за власним хотінням викликати і репродукувати стан натхнення, образи поетичної фантазії, оскільки вони є результатом дії ірраціональної стихії духу, свавільної надособистісної сили, наїття та одержимості);

б) самовільний характер творчої фантазії, що виражається то в стверджуванні про гетеронімний характер образів, котрі «самі приходять і пропонують себе в символи» (Ніцше), то у визнанні дії якоїсь надрозумової сили, а це веде до переживання автором особливого душевного стану — «роздвоєння особистості», коли «творення його фантазії бачиться йому ніби чужим, несподівано для нього продиктованим або навіяним йому згори якоюсь сторонньою потойбічною істотою вищого порядку («божеством», «демоном», «дияволом», «духом» або «музою») в супереччю волі і без відома та участі самого митця» [60, 71].

У даному різновиді творчого синтезу вчений виділяє такі типологічні особливості, як інтуїтивний і несвідомий характер творчості, перевтілюваність митця і резиньця його волі, неусвідомлюваність катарсису як «розрядки» творчої енергії. Із цього виходить, що творчій праці письменника відмовляється в розсудливості та раціонально-інтелектуальній націленості його психічної діяльності. Лише митцеві-реміснику, на думку С. Грузенберга, притаманне переважання усвідомлюваних факторів у генезі художнього образу. А для справжнього митця, генія природна надрозумова, ірраціональна діяльність мозкових центрів, стихійне вторгнення в душу таємничої сили, аж до по-

вного злиття автора з величинами божественного порядку. Тому він готовий зректися власних творів, позаяк вони — «зверху».

На такій неповній і в багатьох моментах хиткій основі С. Грузенберг будує свою «оказіоналістичну концепцію творчості». Залежно від особливостей розуміння, протікання і будови творчого процесу вчений виділяє такі основні типи духовно-практичної діяльності митця: творчість як демонізм, творчість як психічний автоматизм (сомнамбулізм), творчість як еманация божества і творчість як естетичний ерос.

Першому типові творчості властиве розуміння художньо-творчої праці письменника як стану сомнамбулізму: віра автора в творчу одержимість і в повну владність над ним таємничої демонічної сили. Моменти творчого піднесення супроводжуються галюцинаційними видіннями, а образи творчої фантазії, на думку митців, існують реально. Авторство творів при такому тлумаченні приписується демонові, дияволу, сатані тощо.

Два наступних типи творчих процесів, по суті, можна розглядати як варіанти, відгалуження попереднього. Їхні специфічні ознаки у багатьох моментах збігаються: трактування творчого акту як сомнамбулізму, тобто як низки сприймань і автоматичних відтворень символів енергії вищого порядку, роздвоєння свідомості митця і його зречення авторства, нейтралізація волі творця аж до повної втрати її в хвилини творчого екстазу, вторгнення в душу автора надрозумових супраментальних сил. Різниця лише в тому, що тайни одержимості та наїття приписуються вже не демонові й не сатані. Для творчості як психічного автоматизму характерне закріплення за митцем статусу то медіума вищих сил (Ніцше), то пасивного «сприймача», «інструмента, на якому грає інша істота» (Россі), а для творчості як еманации божества — визнання в супраментальній силі бога, який спускається з небес у хвилини інспірації, входить у душу автора і навіває йому задуми й образи фантазії. Поет, таким чином, виступає «божим посланцем», «обранцем небес», як писав Пушкін. Однак при цьому, як і при посиланні на зізнання інших практиків художнього слова, дослідник не враховує той факт, що «тут самé натхнення в процесі своєї ж активності виражає себе, свій зміст» [38, 44], а

\* Щоправда, у праці «Геній і творчість» учений «логічно поставлений перед необхідністю визнати» безпідставною як раціоналістичну, так і містичну концепції творчості, але наукові симпатії його усе ж на боці другої: хоча ірраціональне начало і нерозкладне, та пізнати його можна побічними шляхами. Завдання психології творчості при такому тлумаченні зводиться до формули: «простожити вплив «безсвідомого» на творчу працю митця і вловити типологічні риси його творчої комбінаторики; вона хоче описати і класифікувати різні форми прояву «безсвідомого» у творчій праці і охарактеризувати безсвідомі прояви творчої фантазії митця як закономірні мотиви його творчої психіки» [59, 162].

ствердження письменників про божественну творчу силу є не чим іншим, як поетичною метафорою.

Типологічні риси творчості як естетичного еротизму багато в чому ідентичні до вказаних вище. Тут С. Грузенберг простежує впливи «стихії жіночості й любові на психіку й художнє мислення». Ігнорувати цей аспект, звичайно, не можна, оскільки любов до жінки була й залишається важливим стимулом творчості, одним із психологічних факторів творчої фантазії, і «ще не вивчено, скільки дала творча жіноча енергія митцям, це окремих талантів — бути музою» [43, 276]. Давно стали хрестоматійними констатації благодатних впливів Беатриче на творчість Данте, Лаури — на поетичний геній Петрарки, Ольги Рошкевич — на художнє мислення Франка. Тому такий на перший погляд «ненауковий» з точки зору психології творчості кут зору дослідження оправданий і потребує дальших розробок. С. Грузенберг наводить немало цінних і цікавих спостережень, що свідчать про облагороджуючі впливи «естетичного ероса» на художні емоції та творчу уяву письменника, творчі імпульси «жіночості» та любові на визрівання поетичних шедеврів. Та аргументи й теоретичні висновки його не завжди відповідають багатій фактичній базі. А все йде від того, що творчість інтерпретується вченим знову ж як містичний акт духовного злиття митця з божеством в екстазі любові, тому що стихію Ероса він розуміє у платонівському смислі — як містичне, надособистісне злиття з вищими силами, один з видів творчого наїття. З цього випливає, що, «приписуючи свої думки, чуття та уявлення містичному впливові обранки своєї серця, митець схильний розглядати образи своєї фантазії як навіяні згори супраментальною силою (Бога, богородиці, ангелів, духа), що повселялися в душу його «музи-натхненниці», яка владно диктує йому його творчі задуми без участі його волі» [60, 116]. Таке тлумачення змушує визнати даний тип творчості різновидом попереднього — творчості як еманції божества. До всього ще й багато положень переводяться С. Грузенбергом у вузьку площину питань спорідненості статевої психіки митця і його творчої енергії, естетичного й статевого почуттів, що також мало сприяє продуктивному розв'язанню проблеми.

Таким чином, класифікація типів творчості (творчих процесів) С. Грузенберга цінна передусім конкретно-науковими спостереженнями і систематизацією багатого емпіричного матеріалу, але вона має певні недоліки теоретичного характеру:

1. Учений обмежився аналізом лише ірраціональних концепцій творчості, хоча митців він повсюдно називає «творцями інтелектуальних цінностей». Залишається нев'язаним, як може письменник створювати інтелектуальні цінності без участі логічно-розумових сил у творчому процесі.

2. Ратуючи у вступних заувагах за критичний підхід до самозізнань митців, вказуючи, що нерідко вони втілені в поетичні форми, а тому й підхід до них повинен бути відповідний, дослідник у

процесі реалізації вихідних установок ігнорує це важливе правило, хоч аналізуються свідчення письменників, композиторів, художників минулого, зокрема романтиків.

3. Свої висновки С. Грузенберг будує на характеристиці головним чином таких важливих (але не єдиних) моментів творчого синтезу, як натхнення та інтуїція.

4. «На віру» сприймаються результати наукових пошуків Гартмана, Ломброзо, Нордау, Шопенгауера, Ніцше та інших.

Усе це в багатьох моментах знецінює працю С. Грузенберга для сучасної науки (йдеться про її теоретичні положення, а не про систематизацію й узагальнення багатого емпіричного матеріалу, чи про окремі аспекти конкретного аналізу). Тому можна погодитися з думкою Б. Мейлаха, що вивчення типології творчих процесів треба починати по суті з нуля.

### Психологічні основи творчого процесу

У цьому підрозділі торкнемося питання про психічні компоненти духовно-творчої діяльності письменника, причому характеризуватимуться вони лише під кутом зору їхньої процесуальної структури. Такий аспект дослідження процесу творчої активності митця базується на передумові, що всі внутрішні сили особистості зайняті формуванням естетичних цінностей, різні компоненти й рівні психічної організації автора так чи інакше залучені до творчої діяльності, від її початкових етапів і до остаточних цілісних рішень. Більше того, значний природничо-науковий і теоретичний матеріал засвідчує, що «істину про діалектику художньо-творчого процесу можна досягнути лише шляхом його розуміння як внутрішнього руху, єдності, взаємодій, протиріч і взаємопереходів утворюючих його «складників», як системи, в якій суттєві і визначальні не тільки складові компоненти, а й зв'язок між ними» [99, 119]. Тому процеси літературної творчості можна інтерпретувати через характеристику функціонального змісту кожного з структурних компонентів психіки митця з подальшим зведенням отриманих результатів у діалектичну систему цілого. На важливість такого методологічного принципу вказував К. Маркс у післямові до другого видання «Капіталу»: «Дослідження повинно детально освоїтися з матеріалом, проаналізувати різні форми його розвитку, простежити їх внутрішній зв'язок. Тільки після того як ця робота закінчена, можна належно показати дійсний рух» [2, 23].

По суті, у кожній студії з психології художньої творчості розглядалися — в різному обсязі і з неоднаковою глибиною наукового осмислення — ті чи інші психічні компоненти, які беруть участь у творчому мисленні письменника і визначають його зміст, специфіку й активність. Але спеціальної праці, яка охоплювала б усі внутрішні стани й процеси, що «наповнюють» бурхливе річище творчого акту,

у нас немає. Зразковою у цьому плані досі залишається фундаментальна студія болгарського дослідника М. Арнаудова «Психологія літературної творчості». Автор глибоко і всебічно проаналізував різні психічні компоненти та складові частини творчого процесу — відчуття, емоції, різні форми фіксації досвіду (пам'ять, спогади, щоденники й записні книжки), фантазію, інтелект, свідоме, неусвідомлюване психічне тощо — детально спинився на питаннях сутності та специфіки їхніх проявів у процесуальній структурі літературної творчості, ролі й характеру задіяності на різних етапах художньо-творчого процесу. Логічним продовженням такого дослідження стало вивчення творчого акту як діалектичної єдності, як внутрішньо динамічної цілості. І це закономірно, оскільки вчений прагнув до того, «щоб зрозуміти окремі фактори творчої діяльності не у відриві один від одного, щоб розкрити суть останньої як цілості, а також показати, як елементи і функції духу... приводять до органічного процесу, результатом якого є закінчений поетичний твір» [14, 433].

У радянському літературознавстві є праці трохи іншого типу. Оскільки різні компоненти й механізми, що являються істотними аспектами духовно-творчої діяльності, протягом усього творчого акту поєднані якнайтісніше і виділити котрийсь можна хіба що умовно, при науково-теоретичних дослідженнях, то процес творчої праці письменника правомірно характеризувати через призму одного з його складників (мислення, чуття, фантазію) або ж діалектичної єдності взаємопов'язаних і взаємозумовлюючих одне одного начал: раціонального та емоційного, свідомого та неусвідомлюваного психічного. Але неприпустимо при цьому зводити ціле до частини, систему до її окремого елемента, а саме — осягнути художню істину через якісне визначення одного компонента, що становить органічний момент динаміки творчої думки від початкових імпульсів до цілісного образного утворення. А. Васадзе спеціально не ставив перед собою подібного завдання, та дослідження проблеми художнього чуття дало вченому можливість осмислити процес творчого синтезу поета, особливо початкові стадії, і ліквідувати немало прогалин у ділянці психології творчості. О. Лілов запропонував оригінальну концепцію багатоступінчатого характеру творчого процесу на основі аналізу діалектичної єдності чуттєвих та інтелектуальних факторів, спрямованих на створення художньої структури. Особливого поширення набуло вивчення творчого мислення письменника (Б. Мейлах, Г. В'язовський). Щоправда, деякі автори піддають сумніву правомірність такого підходу, небезпідставно вважаючи поняття «художньо-творчий процес» значно ширшим. Але художнє мислення як процес (а також художня фантазія як процес, художнє чуття як процес) охоплює вузлові, типологічно спільні моменти творчої праці письменника. Тому такий план дослідження проблеми має право на існування. До того ж учені, які

застосовують такий підхід, як правило, не прагнуть охопити всю сукупність питань творчого процесу.

Так, Г. В'язовський зосередив увагу на аналізі специфічних закономірностей творчого мислення письменника. Ними, на думку вченого, є: всебічне осмислення і пізнання об'єктивної реальності як джерела й конкретної основи творчого мислення митця, діалектична єдність і взаємозумовлюваність чуттєвого й інтелектуального, об'єктивного й суб'єктивного в процесах художнього пізнання, асоціативність художнього мислення, розуміння його як двосидного цілого (пізнання життя і самопізнання автора як співвідношення творчого зображення і вираження, домислу й вимислу).

Достоїнство праці «Творче мислення письменника» також у тому, що перед нами — саме літературознавче дослідження; це також важливо в умовах переважання суто психологічних та естетичних підходів до вивчення психології художньої творчості. Г. В'язовський прилучає дані останніх, іноді відштовхується від них, але літературознавчий аспект дослідження психології творчості залишається домінуючим. Виходячи саме з аналізу внутрішніх особливостей художнього світу письменника, вчений висвітлює нові, недоступні при інших методах дослідження грані проблеми.

Та все ж продовжувати наукові шукання в цьому напрямі необхідно. По-перше, хотілося б бачити за характеристикою закономірних моментів творчого мислення письменника теоретико-логічне проникнення думки вченого в сутність, у природу явища, тобто пізнання «глибинних істин». Бо, розглядаючи питання про діалектичну єдність та співвідношення об'єктивного й суб'єктивного моментів у творчому мисленні, Г. В'язовський говорить про спричиненість художнього відображення психофізіологічними особливостями автора, про прийоми антропоморфізму та олюднення природи як суб'єктивізацію об'єктивного, про потребу суб'єктивного ставлення до життєвих явищ і про необхідність письменника до глибини душі проїнятися думками, турботами й переживаннями зображуваних ним персонажів тощо. Хоча все це правильно й важливо, цього замало. Тому що вся логіка наукових міркувань може звестися до доведення того, що й не потребує особливих доказів, а саме: що та чи інша закономірність є складовою частиною творчого мислення. Так, аналіз складних і багатоманітних за характером художніх асоціацій приводить вченого до висновку, що вони «становлять собою одну з визначальних ознак творчого мислення письменника» [47, 290].

По-друге, наукове осмислення типологічно спільних особливостей творчого мислення митця і у Г. В'язовського залишається ніби «ізолюваним» від цілісної структури творчого процесу. Випускається, таким чином, інший принциповий момент, якого не можна ігнорувати при дослідженні складних явищ психічної організації індивіда, або, іншими словами, дається знати відсутність характеристики загальних закономірностей у системі творчого мислення пись-

менника як цілісного процесу. А як відомо, «окремий, самостійний розгляд... сторін (явища. — *Р. П.*) може при певних умовах призвести до огрублення багатоманітної, діалектично гнучкої і рухливої природи відображення, до розриву його єдиної природи. Пізнання цих сторін як нерозривних складових частин чи моментів досліджуваної всезагальної властивості забезпечує, однак, можливість більш точних розмежувань і формулювань» [40, 102]. Але Г. В'язовський також свідомий того, що для пізнання цілого «треба виділити його складові частини, виявити їхнє значення у функціонуванні цілого, тобто здійснити той аналіз, на основі якого тільки й можна прийти до бажаного синтезу, тобто до пізнання цілого, що було обране предметом вивчення» [47, 319 — 320]. І це переконує в тому, що дане дослідження вченого — лише перший етап вивчення надзвичайно складного й багатопланового явища, ґрунтовна розробка саме «різних форм його розвитку», без чого неможливо, за Марксом, «простежити їх внутрішній зв'язок», і таким чином «належно показати дійсний рух».

Окремої розмови потребує тема співвідношення свідомих та неусвідомлюваних творчих імпульсів у словесному мистецтві.

Місія цих стихій психічної конституції письменника у процесах знаходження нових художніх істин особлива, до того ж малорозроблена, що викликає різноманітні інтерпретації й суперечливі судження. Очевидно, ні в кого тепер не викликає сумніву той факт, що усвідомлюваними процесами й душевними станами не вичерпується зміст людської психіки. Відчутно впливають на внутрішнє життя індивіда неусвідомлювані форми активності, тобто «явища, які беручи участь в організації доцільної поведінки, самі не стають безпосереднім вмістом свідомості суб'єкта цієї поведінки». «Обсяг нашої свідомості настільки вузький, що він не може вмістити безпосередньо в своєму полі зору навіть одне довге речення, — свідчать психологи. — Смысл кожного прочитаного речення ніби переходить у безсвідоме і віддає свідомість думкам, що містяться у нових рядках, не перериваючи, однак, зв'язку з цими думками, або, інакше кажучи, смысл, перейшовши в безсвідоме, не відривається від світу свідомості» [184, 99, 106]. Ці неусвідомлювані психічні величини в діалектичному поєднанні з елементами раціо утворюють цілісну структуру «природи» особистості і відіграють значну роль на різних етапах пізнавальної діяльності, особливо там, де шляхом алгоритмізації та розкладу на дискретні складові підійти до об'єкта спостереження неможливо через його складність і полідегермінованість. Важливою умовою розуміння даного феномена є трактування його не як окремої, автономної психічної реальності, а як органічного компонента цілісної системи душевної організації особистості, динамічної внутрішньої і зовнішньої: структурні рівні її знаходяться у постійному русі і взаємодіють як між собою, так і з різними елементами усвідомлюваної сфери.

Тривалий час у нашій науці — психологічній, естетичній та літературознавчій — спостерігалось упереджене ставлення до неусвідомлюваної психіки, це було зумовлене, мабуть, пануючим раніше згубним прагненням до ототожнення питань про неусвідомлювані форми психічної діяльності з фрейдизмом — ученням, найтісніше пов'язаним з вивченням цих форм, однак таким, що однобічно й неповно висвітлювало чимало положень складної психічної даності, — а також дискредитацією явища в значній мірі самим поняттям «безсвідоме». Наслідком цього стала недостатня теоретична зацікавленість проблемою, применшення ролі й значення неусвідомлюваних форм психічної активності в духовному житті людини, особливо в художньо-творчій діяльності. Такий антинауковий підхід спричинився до негативних результатів досліджень цілого ряду напрямів наукової думки. Особливих втрат зазнало вивчення психології художньої творчості, адже кожний аспект її, по суті, так чи інакше торкається питання про неусвідомлювану психічну енергію. На негативні наслідки такої тенденції вказував П. В. Бассін на Все-союзній нараді з філософських питань вищої нервової діяльності і психології: «Ця недооцінка теорії неусвідомлюваних психічних процесів була перебільшеною і тому неадекватною реакцією на псевдонауковий характер, наданий теорії «безсвідомого» ідеалістичною філософією і фрейдизмом. У результаті цього вірний розвиток важливої проблематики було на багато років затримано. Шкоду, якої було завдано..., ми тільки тепер починаємо як слід розуміти» [23, 426].

Дійсно, поняття «безсвідоме» отримувало найрізноманітніші трактування з позицій ідеалістичних учень. Центральним воно стало в психологічній та естетичній доктрині психоаналізу. Безсумнівно, З. Фрейду належать великі заслуги в справі наукового «освоєння» даного явища людської психіки, і рідко яка праця стосовно вивчення неусвідомлюваних форм психічної активності обходиться без вказівок на його позитивний досвід [про «безсумнівні успіхи і принципові недоліки» теорії Фрейда див., зокрема, 185, 33 — 219]. І це закономірно, оскільки конструктивну цінність мають не тільки його часткові клінічні спостереження. З. Фрейд першим звернув увагу на необхідність дослідження мотиваційних основ особистості, а головна його заслуга в тому, що вивчення неусвідомлюваної психіки вперше було поставлено на науковий ґрунт. Учений намірився відкрити закони і внутрішні механізми даного явища в прямій залежності від психічної структури особистості, «і притому настільки свосвідно і повному, що після цього поза ним стає взагалі неможливо розмірковувати про проблему безсвідомого» [185, 29]. Різні моменти неусвідомлюваного буття людської психіки висвітлювалися в науці й до віденського психоневролога, проте аналізувалися вони відірвано від змістової й функціональної основи явища, не було їхнього наукового «синтезу». Додамо, що сам Фрейд лише викладав свою точку зору на предмет дослідження, не намагаючись піднести власну теорію в ранг

філософської доктрини чи світоглядної платформи<sup>\*</sup>. Це зробили його учні й послідовники, розвиваючи висновки вчителя, уточнюючи й виправляючи окремі моменти відповідно до віянь в науці, або ж вибудовували свої теоретичні схеми й концепти, що сягали в «глибинні пласти» Фрейдівської методології. Тому важко осягнути сутнісні виміри психоаналітичної теорії як наукового методу, обмежившись одним лише вченням З. Фрейда. У науково-дослідницькій обіг повинні бути залучені також концептуальні рішення його попередників і послідовників. У цьому плані можна лише вітати підхід Л. Т. Левчук, об'єктом критичного аналізу котрої стали філософсько-психологічні джерела психоаналізу (А. Шопенгауер, Ф. Ніцше, Е. Гартман, П. Жане), «класичний» психоаналіз і теоретичні опозиції всередині фрейдівської школи (К. Г. Юнг, А. Адлер, О. Ранк), неофрейдизм (К. Хорні, Г. Маркузе, Е. Фром) та «еклектичний психоаналіз», представники якого (Ж.-П. Сартр, Г. Башляр, Т. Бруніус, М. Дюфрен) намагалися «примирити» Фрейда з прибічниками інших філософських орієнтацій [97].

Наше завдання, звичайно, набагато скромніше. Вважаємо за необхідне торкнутися окремих положень творця психоаналізу з тієї причини, що, по-перше, саме з нього почалося наукове пізнання феномена неусвідомлюваної психіки і її ролі в генезі художнього твору; по-друге, досі не втрачено своєї актуальності зауваження В. Підмогильного: «Те, що ім'я Фрейда всі знають і здебільшого лають, ніяким способом не свідчить за обізнаність із самою наукою його» [137, 295]; по-третє, щоб вказати на принципові недоліки його концепції психологічних основ та імпульсів творчої активності.

Теоретична побудова Фрейда має універсальний характер, отже вона з однаковим успіхом може застосовуватися до тлумачення різних форм психічної діяльності. Це стало можливим завдяки тому, що подразниками і стимулами всіляких дій — практичних, духовно-творчих, — як і суспільного прогресу, вчений вважав інстинктивні нахили й потяги. Але які сили спрямовують сублімовану енергію на той чи інший вид духовно-практичної діяльності? Відповіді на це питання З. Фрейд не зміг. Тому аналізуючи генетичні, смислові й функціональні параметри неусвідомлюваної сфери психічної організації індивіда, як їх розумів Фрейд, постійно матимемо на увазі, що в рівній мірі їхні основні положення стосуються і художньої творчості. Передусім треба розкрити природу й характер душевного яви-

ща, що лежить в основі творчої активності й утримує в собі творчі імпульси. Адже не визнання того факту, що первопричину та рушійні сили художньо-творчої діяльності особистості необхідно шукати в глибинних пластах її внутрішнього «середовища», відрізняє психолого-естетичну доктрину З. Фрейда від матеріалістичних концепцій психологічної природи мистецтва, а саме розуміння даної реальності, її внутрішньої динаміки і психологічних механізмів.

Отже, структуру людської психіки, за Фрейдом, складає єдність двох взаємозалежних душевних величин: свідомого і «безсвідомого», «Я» і «Воно». Як допоміжний пласт і своєрідний перехідний механізм існує «передсвідоме» — «буферна» система, що регулює стосунки між двома головними силами психічної субстанції. Говорячи про залежності й взаємовідносини між цими двома головними інстанціями «природи» індивіда, Фрейд був схильний до метафізичної односторонності, до абсолютизації й переоцінки ролі неусвідомлюваних імпульсів, інстинктів, бажань і ваблень. «По відношенню до *Воно* — *Я* подібне до вершника, який повинен загнудати переважаючу силу коней, з тією лише відмінністю, що вершник намагається здійснити це власними силами, *Я* ж силами запозиченими. Це порівняння може бути продовжене. Як вершнику, якщо він не хоче розлучитися з конем, часто залишається тільки вести його туди, куди тому заманеться, так і *Я* обертає звичайно волю *Воно* в дію, наче це було б його власною волею», — писав він [179, 22].

У праці «*Я і Воно*» дослідник трохи ускладнив структуру душевної організації індивіда. Захищаючи психоаналітичну теорію від закидів, що вона нехтує «вищим, моральним, надособистісним у людині», він виокремив у сфері свідомості нову психічну інстанцію, що має спадковий характер — ідеальне *Я*, або ж «*над-Я*». Причому вчений відзначав її «дволикість»: генетичний зв'язок із первинними потягами і внутрішню направленість проти них. Таким чином, система «*ідеал* — *Я*» стала носієм вищих почуттів, моральних та суспільних установок.

Іншим важливим моментом Фрейдівського вчення, який цікавить нас у даному аспекті, є питання про витоки енергії духовно-творчої активності людини (митця). Розв'язання його дослідник пов'язує з існуванням двох регулюючих принципів поведінки — вдоволеності й реальності. В онтогенетичному плані панування першого співвідноситься з періодом дитячої «вседозволеності», а в філогенетичному — первіснообщинного стану людства, коли безпосередньо задовольнялися всілякі потреби. Структуру «первинних» нахилів складають такі головні компоненти: «агресивні потяги», «потяги до задоволення» і «потяги до смерті». Головну увагу вчений зосередив на вивченні сутнісних вимірів схильностей до утіхи й насолоди, де центральне місце нібито належить сексуальним інстинктам. У процесі еволюції (як індивідуального розвитку, так і становлення суспільності) в життя починає вторгатися принцип реальності, влада заборон, суспільних норм і установок. Пряма налязання потенціалу

<sup>\*</sup> Із позицій психоаналізу він характеризував процеси виникнення релігії й суспільності («Тотем і табу», «Мойсей і єдинобожжя»), моралі («Будущність однієї людої», «Цивілізація і невдоволення нею»), інтерпретував дотепи й сновидіння («Дотеп і його відношення до безсвідомого», «Психологія сну», «Тлумачення сновидінь»). Предметом його наукових спостережень ставало багато творів мистецтва і їхні автори (про що скажемо окремо), але все це розглядалося як часткові сфери вияву особливостей психічного життя індивіда, що підтверджують, на думку творця психоаналізу, правильність усієї теорії та її методу.



природних інстинктів та устремлінь стає неможливою. «Цензура свідомості» виштовхує їх, і найперше енергію сексуальних бажань і прагнень, що якраз становлять ядро первинних життєвих устремлінь до продовження роду, в глибокі лабіринти підкіркової системи. Пізніше, із введенням поняття «ідеал-Я», на нього була покладена функція такого морального «сторожа». Та енергія первинних потягів не може бути повністю витіснена й нейтралізована. Акумульована в підспудних глибинах людської природи, вона спроможна сублімуватися, тобто перевтілюватися і переключатися на вищі духовні цілі, тим самим заміщаючи «принцип вдоволеності». Важлива роль у цьому процесі належить художній творчості, енергетичним джерелом якої є саме непогамовані первинні бажання. «Мистецтво своєрідним шляхом добивається примирення цих двох принципів, — писав Фрейд. — Митець — це початково людина, яка відвертається від дійсності, тому що вона не в змозі змиритися з потребою відомого від задоволення потягів; він відкриває простір егоїстичним і честолюбним задумам у сферу фантазії. Однак із цього світу фантазії він знаходить зворотний шлях у реальність, перевтілюючи, завдяки своєму особливому обдаруванню, свої фантазії в новий вид дійсності, який сприймається людством як цінне відображення реальності» [177, 118]. О. Ранк і Г. Сакс дещо конкретизували положення вчителя стосовно художніх засобів досягнення «окольного шляхом» бажаного задоволення (питання, якого не торкався З. Фрейд): «Поетизація пускає в хід всілякі маски, зміну мотивів, перевтілення в протилежність, ослаблення зв'язку, подрібнення одного образу на багато, подвоєння процесів, поетизацію матеріалу, а особливо символи» [136, 134].

Твердження Фрейда про первісні нахили і їхню роль у генезі художнього образу не можна вважати безпідставними; немала доля істини у них наявна. Заперечення викликає думка про визначальну роль цих потягів. У радянській психологічній науці переважають погляди, відповідно до яких «у людській поведінці визначальну роль відіграють не потяги (стремління), а потреби. Необхідно враховувати, що самі потреби, які відбивають соціальний досвід, формуються на основі потягів. Але, будучи вже сформованими, впливають на поведінку нарівні з нахилами і навіть дістають провідну роль» [103, 67]. А Фрейд наполягав на визнанні за потягами фактора безпосередньої і єдиної можливої основи творчого процесу митця.

Усе це спричинилося до визнання прямої залежності кінцевого результату художньо-творчої діяльності від стимулюючих її дитячих марень, психічних переживань та мук автора. Більше того, енергія Едіпового комплексу, доводить Фрейд, значно впливає на інтенсивність духовної активності, бо людина все життя перебуває під владою дитячих сексуально-еротичних переживань. Тому в біографіях знаменитих людей (Достоевського, Леонардо да Вінчі, Шекспіра, Гете, Гофмана та ін.) учений скрупульозно вишукував сліди психічних травм, душевного болю чи їхніх «символічних передвість», які прямо

вказують на еротичне першоджерело: нудьга за матір'ю і сексуальні відхилення в Леонардо да Вінчі, ненависть до батька у Шекспіра, Достоевського...

Таким чином, якщо в діалектико-матеріалістичному розумінні джерелом неусвідомлюваної психічної активності вважаються фактори свідомого життя особистості, її практичні дії та вчинки, спрямовані на задоволення конкретних потреб, сліди і враження від яких «притухли» і до пори до часу вийшли з поля зору свідомості, зберігаючи, однак, генетичні зв'язки з нею, то З. Фрейд пропонував інше розв'язання проблеми: первинні потяги, що відображають органічні потреби індивіда, є головним збудником творчої активності. По-друге, категорично проголошується превалювання сфери «безсвідомого» у її відношенні до свідомості і повна залежність останньої від «Воно». І, по-третє, наслідком такого розуміння природи неусвідомлюваного психічного звужується і значно збіднюється сутність художньо-творчої діяльності, яка нібито є лише «окольным шляхом до насолоди», ілюзорним засобом вдоволення і компенсації честолюбних, агресивних і сексуальних нахилів митця. Але мистецтво в цілому і творчий процес зокрема треба розцінювати, як справедливо твердить А. Вассадзе, «не як побічний продукт і не як непряме проявлення притуплених, несприйнятних імпульсів, а як о с н о в н и й продукт і п р я м е проявлення непритуплених (не підвладних нейтралізації) устремлінь до високого, ідеального, підґрунтям якому слугує саме власне-психологічна, внутрішня потреба в і с т и н і, що діє в психіці людини як невід'ємна властивість його установки і на певному етапі розвитку індивіда перетворюється в його готовність і настрійність на досягнення, виявлення, розкриття смислу явищ, сутності предметів» [38, 23].

Трапилося те, що неминуче відбувається, коли наукове досягнення складних питань здійснюється без осмислення всієї сукупності факторів і змістових величин. З. Фрейд трохи зійшов з вірного шляху, узявши за основу вчення про неусвідомлювану психіку єдиний, до того ж замкнений у собі генетично-смісловий аспект явища, і на ньому вибудував цілісну теорію, гіперболізуючи й гіпертрофуючи одні положення, прийоми та нівелюючи інші.

По суті, вся психолого-естетична доктрина психоаналізу зводиться до непогамованих сексуальних потягів і бажань. Не дивно, отож, що навіть дехто з учнів Фрейда (Юнг, Адлер, Фром) відчували хиткість його науково-теоретичних позицій у цій царині й виступили проти таких пансексуалістських ідей. Так, К. Г. Юнг, який на початкових етапах поступу як науковець вважався його послідовним прибічником і немало зробив для введення в науковий обіг поняття «комплекс Електри» у значенні «жіночого» варіанта Едіпового комплексу, дуже швидко виявив вразливе місце психологічної системи вчителя. «Досить було виступити в якійсь людині чи художньому творі відблиску духовності, як Фрейд ставив його під підозріння і вбачав у ньому витіснену сексуальність... Я зауважив йому, що коли проду-

мати логічно його гіпотезу до кінця, це буде нищівним вироком культури. Культура виявиться пустим фарсом, хворобливим результатом витісненої сексуальності», — зізнався він пізніше [цит. за: 7, 118].

Теоретична доктрина «аналітичної психології» виникла як опозиція до поглядів творця психоаналізу. По-перше, Юнг зрозумів усю безглуздість і нерéalність протиставлення «поверхового шару», за термінологією Фрейда, душевної конституції людини і «глибинних пластів» (інстинктів, устремлінь, нахилів, пристрастей тощо). І це було, безперечно, кроком уперед порівняно зі своїм ідейним попередником. Людська психіка уявлялася вченому у вигляді островів у морі, де морем були безкінечні простори неусвідомлюваних процесів і душевних станів. По-друге, «архетипологія» Юнга значно розширює й ускладнює структуру неусвідомлюваної психіки. Поняття «лібідо» зберігається, але отримує інший смисл — це психічна енергія взагалі. Уся ділянка неусвідомлюваного являє собою єдність двох психічних величин — особистісного неусвідомлюваного і «колективно-безсвідомого». Зміст першого становлять чуттєві комплекси. Та не вони стоять біля витоків різних форм духовно-практичної діяльності і визначають їхній характер. Для наукового осмислення природи мистецтва індивідуальна неусвідомлювана психіка дає дуже мало. Юнг вводить поняття «колективно-безсвідоме», яке розуміє як успадковану психічну структуру, що утримує в собі у знятому виді душевну енергію попередніх поколінь, сформовану в процесі філогенезу людства. Будучи імперсональною і спадковою інстанцією психічної організації індивіда, це поняття включає в себе неусвідомлювану душевну енергію різних груп і соціумів: «безсвідоме» сім'ї та інших мікроколективів, «колективно-безсвідоме» нації й національних об'єднань, загальнолюдське й біологічне «безсвідоме». Зміст їх становлять архетипи. «Той, хто говорить архетипами, глаголить наче тисячами голосів, — перекопував учений, — він захоплює і приналежить; при цьому він піднімає зображуване ним зі світу єдинократного і перехідного в сферу вічного; при тому ж і свою власну долю він підносить до вселюдської долі, і через це вивільняє також і в нас добродійні сили, котрі у всі часи давали людству можливість витримати всі біди і пережити навіть найтривалішу ніч. У цьому — тайна діяння мистецтва...» [цит. за: 7, 151].

«Колективно-безсвідоме» у Юнга має також універсальний характер, і без особливих зусиль воно може бути застосоване до тлумачення найрізноманітніших явищ душевно-психічного життя індивіда. Як і Фрейд, учений не зміг відповісти на питання, чому енергія «позачасових глибин» — цієї «прабатьківщини» людської сутності — в одних випадках трансформується в образи сонних візій, в інших — у наукові ідеї, а в третій — у художні структури казок, міфів або ж у естетичні цінності індивідуальної творчості. Художньо-творчий процес, таким чином, зводиться до видобування з підспудних глибин творчої свідомості архаїчної спадковості, «гласу тисячоліть», і в об'єктивації його в певних формах мистецтва. Здій-

снюється цей процес зусиллями таких «психологічних функцій»: мислення, емоцій, відчуттів та інтуїції, — дві перші з яких вважаються раціональними, а наступні — ірраціональними. Причому раціональні форми психічної діяльності спроможні витворити лише поверхові й примітивні художні зразки, і лише відчуттям (а головним чином інтуїції) посильне вивершення справді художніх, «візіонерських» структур.

Не вникаючи в глибокі роздуми, учений поспішає виділити й сформулювати ядро свого вчення про інтуїцію: «Інтровертна інтуїція осягає образи, які походять із а ргіорі, тобто, внаслідок успадкування існуючих основ безсвідомого духу. Ці архетипи, найсокровенніша сутність яких недоступна досвідові, являють собою осад психічного функціонування багатьох предків, тобто зібрані міліонами повторень і згущень у типи досвіди органічного буття взагалі. Тому в цих архетипах представлені всі досвіди, які з найдавніших часів мали місце на нашій планеті. Вони тим розбірливіші в архетипі, чим частіші й інтенсивніші були» [192, 83]. Учений не торкався питання про психологічні механізми такого осягнення розумом, оскільки вважав цей процес недоступним для пізнання, зате аналізував передуючі йому етапи. Увесь процес пізнання, стверджував Юнг, починається зі сприйняття об'єктів предметної реальності, які існують незалежно від пізнаючого суб'єкта. Це положення може видатися парадоксальним і загадковим, причому елемент «таємничості» дедалі посилюється. Утворюється ніби ціле провалля, де наукова аргументація і логіка доведення повністю відсутні. Відбуваються дивні метаморфози: суб'єктивний фактор у певний момент нейтралізує дії явищ предметного світу на органи сприйняття і спрямовує психічну енергію на «суб'єктивне сприйняття». Але під впливом яких факторів відбувається «переключення» сприйняття з предметного світу на «елементи вищого психічного порядку»? Твердженням, що це досягається могутньою активністю психічної енергії, тут не обійтися, бо воно викликає ряд нових питань: яка психологічна основа даного процесу, які його причини і внутрішні імпульси, куди зникають образи об'єктивної дійсності і т. ін.? Ні Юнг, ні його послідовники не дали відповіді на ці питання, обмежившись загальними формулюваннями про приведення всієї психічної організації індивіда в особливий душевний стан, завдяки якому змістові імпульси архетипів під впливом інтуїтивного духу починають проникати в ділянку свідомості й оформлюватися в художньому матеріалі. Результати такого процесу не завжди зрозумілі, тому митець інтерпретується як пророк, проповідник. Не дивно тому, що деякі дослідники побачили в «метапсихології» Юнга «загальнотеоретичну опору» сучасного абстракціонізму, а його представники — «конкретне психологічне обґрунтування своєї несумісної з попереднім художнім розвитком творчості» [98, 134].

Таким чином, у корені невірна традиція наукового осмислення складної психічної даності, якою є неусвідомлювані форми душевної організації, прямо залежні від ідеалістичної системи, в рамках якої

вона сформувалася. Хибність такого підходу тепер усвідомлюється майже всіма вченими, і в останній час в діалектико-матеріалістичній науці помітні зрушення у вивченні неусвідомлюваної психічної активності. Осмислення цієї реальності ведеться як по лінії дослідження її загальнопсихологічних сутнісних характеристик, так і в плані аналізу конкретних форм її прояву в тому чи іншому виді духовно-творчої діяльності, зокрема вивчення ролі й місця неусвідомлюваної психіки на різних етапах формування художнього світу.

І в першу чергу необхідно виділити тут зусилля грузинської школи психологів — Д. М. Узнадзе та його учнів. Учений взявся простежити з матеріалістичних позицій ступені розвитку психіки, які передують зародженню усвідомлюваних процесів. Таку «попередню експозицію», внутрішній стан індивіда, що має місце перед становленням усвідомлюваних станів, дослідник запропонував назвати установкою, «і це тому, що, по-перше, це не частковий зміст, не ізольоване психічне утримання, яке протиставляється іншим утриманням свідомості і вступає з ними у взаємовідносини, а певний цілісний стан суб'єкта; по-друге, це не просто який-небудь із змістів його психічного життя, а момент його динамічності й визначеності. І, нарешті, це не якийсь визначений, частковий зміст свідомості суб'єкта, а цілісна нап'яленість його в певний бік на певну активність. Інакше кажучи, це, скоріше, установка суб'єкта як цілого, ніж яке-небудь із його окремих переживань, — це основна його початкова реакція на вплив ситуації, в якій йому доводиться ставити і вирішувати завдання» [165, 150]. Отож, під установкою розуміється цілісно-особистісний стан індивіда, який виражає його реакцію на впливи предметної реальності, і являє собою основу психічної активності суб'єкта у певному напрямі, загальну настроєність на певну дію. Таке тлумачення наповнює «безсвідоме» об'єктивним змістом, надає йому конкретних обрисів і позбавляє тим самим містичного серпанку. Та не забуваймо, що установка суб'єкта охоплює не всі форми його неусвідомлюваного психічного життя (в тому числі й художньо-творчої діяльності), а лише одну його лінію. «У концептуальному відношенні поняття установки може, як нам здається, виявитися набагато продуктивнішим, будучи прийняте лише за одну із основних для психології пояснювальних категорій, лише за одну із форм прояву неусвідомлюваної психічної діяльності», — констатує А. Шерозія [186, 49 — 50].

Результатом активізації уваги до проблеми неусвідомлюваної психіки стало передусім проведення в Тбілісі міжнародного симпозіуму з цих питань та трьохтомне видання «Безсвідоме: Природа, функції і методи дослідження». Безпосередньо психології художньої творчості присвячено статтю П. Бассіна, О. Прангішвілі та А. Шерозія, надруковану у «Вопросах философии» (1979, № 2) та у другому тому вищеназваної праці, спроби П. Симонова розглянути процес створення художньо-естетичних цінностей з позицій «надсвідомого»,

а головним чином — дослідження А. Васадзе «Проблема художнього чуття».

Серед студій літературознавчого характеру, що стосуються наукового осмислення неусвідомлюваних форм творчої активності, однією з кращих досі залишається трактат І. Франка «Із секретів поетичної творчості». Правда, фундаментальні висновки вченого тривалий час залишалися в тіні, що, напевно, прямо залежало від загальної недооцінки ролі неусвідомлюваної психіки. Але захоплено зустріли цю працю М. Коцюбинський і, треба гадати, Леся Українка, у якій знаходимо ремінісценції з неї. Нагадаємо, що сила концепції І. Франка полягає насамперед у правильному розумінні ним «нижньої свідомості», по-друге, про переважання елементів неусвідомлюваного духу мовиться тільки у відношенні до певних етапів творчого синтезу, по-третє, в кінцевому результаті він приходить до думки про нерозривну єдність двох форм психічної активності в творчому процесі, і, по-четверте, головні концептуальні рішення Франка підтверджуються сучасною психологічною теорією.

У ній підкреслюється особливе значення енергії неусвідомлюваного психічного на різних етапах і рівнях художнього пізнання (від найбільш простих до найскладніших, причому активність неусвідомлюваної енергії на рівні формування ідеального світу у «внутрішньому баченні» не поступається, а в багатьох моментах навіть перевершує долю її на стадії елементарної обробки, шліфування художнього матеріалу), в генезі естетичного образу і в породженні особливостей його функціональної структури. Не випадково тому «сама психологія мистецтва стала тією ділянкою знання, яка всупереч усій нерозробленості ідеї безсвідомого, всупереч відсутності скільки-небудь узгоджених уявлень про функції безсвідомого і його роль в душевному житті людини з дивовижною наполегливістю на протязі десятиліть прагнула до включення цієї ідеї у свій категоріальний апарат, до її використання в значенні одного із основних пояснюючих понять» [24, 58]. Це зумовлено тим, що художня творчість виникла якраз із потреби в якісно особливій формі пізнання, яка базувалася б на досягненні істини не шляхом опосередкованих логічних необхідностей, а задовольняла б потребу у «нерозчленованому» знанні, яке не підлягає вивченню шляхом розкладу на дискретні складові через багатоскладність об'єкта дослідження і недоступність його змісту науковому знанню. А головна функція енергії неусвідомлюваної психічної активності, як відомо, в тому і полягає, «що на її основі нерідко виникає знання, яке не може бути досягнуте при оперті на раціональний, логічний, вербалізований і тому усвідомлений досвід» [24, 62].

Звідси випливає, що задіяність неусвідомлюваної психіки являє собою необхідний момент задоволення потреби в істині й виникнення нового образу. Без нього формування нових художніх структур стало б неможливим, як, зрештою, і вирішення будь-якого творчого за-

вдання прямо залежне від активності глибинних пластів «природи» індивіда. Енергія неусвідомлюваного психічного генетично і функціонально пронизує весь зміст мистецтва, без неї неможливо зрозуміти дійсну сутність художньої творчості, її природу і психологічні механізми. «Цей неусвідомлюваний мотив вибору присутній, отже, в акті істинно художньої творчості з а в ж д и, — стверджують психологи, — тому що коли б він витіснився і рішення перетворилося б цілковито в акт раціональний, ясно усвідомлюваний і логічно аргументований, то цим підірвалася б сама сутність художнього процесу, порушувалася б найінтимніша його психологічна структура, а разом із нею розпадалася б та сила проникливого бачення, та можливість осягнення «не розкладуваного на дискретне», яка становить прерогативу й основу культурної значимості всякого оригінального мистецтва» [24, 62 — 63]. Але визнання факту участі «безсвідомого» в процесі формування художніх величин є лише одним аспектом проблеми. Інший, не менш важливий, а в методологічному відношенні основоположний, полягає в тому, що специфічні закономірності неусвідомлюваних форм творчої активності діють у режимі роботи «надскладної» системи «усвідомлюване — неусвідомлюване».

Такі й подібні до них висновки свідчать на користь того, що наша наука досягла деяких позитивних зрушень стосовно дослідження співвідношення активності усвідомлюваного й неусвідомлюваного психічного в художній творчості. А. Зісь навіть висловив із цього приводу занепокоєння: «Тривалий час в естетико-психологічній літературі... роль безсвідомого начала принижувалася або ж зовсім нехтувалася. Чи не спостерігається тепер іноді зворотнє явище, чи не має місце у вигляді своєрідної реакції на минуле переоцінка його значимості?» [74, 81]. Гадаємо, що такі побоювання безпідставні. Бо, по-перше, автори згадуваної вище статті, на основі якої в А. Зіся виникло занепокоєння, не розглядають роль неусвідомлюваних психічних імпульсів у мистецтві ізольовано, а повсякчасно підкреслюють їхній системний характер і дають правильне в науковому й методологічному планах розв'язання проблеми; а по-друге, картина тут далеко не світла, і багато питань потребують негайного розв'язання. Скоріше треба турбуватися про недостатній рівень осмислення проблеми, ніж про переоцінку значимості цієї психічної даності.

На наш погляд, успішне розв'язання проблеми можливе при врахуванні принаймні таких моментів:

1. Правильного розуміння природи, типологічних ознак та внутрішніх механізмів неусвідомлюваної психіки. В кінцевому результаті

\* Окремо треба відзначити розробку проблеми установки в аспекті художньої творчості. Роль і місце неусвідомлюваних цілісних нахилностей особистості письменника в процесах створення художнього образу — тема спеціальної розмови, тому зараз не будемо її торкатися. Про це йтиметься в наступному розділі.

вона повністю детермінована предметною реальністю, генетично і функціонально сполучена зі сферою свідомості. Тому розмову треба вести в площині співвідношення елементів свідомості та неусвідомлюваного психічного в художньо-творчій діяльності, а не відокремлено про роль і значення однієї з цих форм. «Стосовно творчості, — вважає В. С. Ротенберг, — цілком прийнятна гегелівська тріада, де тезою є безсвідоме (невербальне мислення), антитезою — свідомість, а синтезом — їх взаємодоповнення. Інтуїція, реалізована в творчості, відображає синергічні стосунки свідомості і безсвідомого психічного» [146, 74].

2. Якомога швидше треба впорядкувати термінологію. Непридатність поняття «безсвідоме» очевидна: префікс «без» повністю вилучає зі сфери його впливу фактори абстрагування й доцільності. Використовувати це поняття можна лише умовно. Значні претензії є й до іншого часто вживаного визначення даного психічного явища — «підсвідоме», оскільки воно має відтінок якісної нижчості, указує на його місце за «нижнім» порогом свідомості (сюди, мабуть, треба зарахувати доведені до автоматизму операції й імпульсивні дії). Але роль і значення аналізованої реальності у певні моменти творчої діяльності превалюють над абстрактно-логічною, розумовою свідомістю, і місце її в таких випадках за «верхнім» порогом свідомості. Останнє в світі сучасних психологічних шукачів інтерпретується як «надсвідоме». Поняття це поки що сприймається обережно, теорія його ще не розроблена в достатній мірі, і зараз окреслено тільки деякі контури, хоч у прийнятті цієї категоріальної одиниці, гадаємо, є резон. У такій ситуації найбільш оптимальним уявляється використання словосполучення «неусвідомлюване психічне» у всій багатоманітності його форм, тому що воно вказує на внутрішню спорідненість із усвідомлюваними процесами і станами.

3. Твердити про превалювання однієї з форм психічної активності можна лише відносно до певних етапів творчого процесу. Структура

\* Намагаючись глибше проникнути в секрети творчості актора з метою її активного стимулювання, К. С. Станіславський у свій час прийшов до висновку, що для цього недостатнім є розуміння двох форм психічної активності (свідомого і «безсвідомого»). Він висунув ідею про специфічну для творчості форму неусвідомлюваної інтелектуально-мотиваційної активності — «надсвідоме». Як важливу категорію наукової творчості розглядає його М. Г. Ярошевський. «Детермінація минулим — такий у всіх випадках основний смисл звернення до поняття про підсвідоме, — пише він. — Але стосовно процесів творчості, створення окремим індивідом того, чого ніколи ще не було в його попередньому досвіді, а народжується відповідно до об'єктивних закономірностей розвитку науки, принципу детермінації минулим... виявляється недостатньо. Поняття про надсвідоме покликане пояснити детермінацію творчого процесу «потребами майбутнього» науки» [195, 76]. За визнання «надсвідомого» в значенні категорії, спроможної пояснити багато моментів психології художньої творчості, виступає П. В. Симонов, який також виділяє п'ять критеріїв для розмежування двох форм неусвідомлюваної активності мозкових центрів [153, 181 — 182].

і внутрішній склад неусвідомлюваного психічного дуже складні й неоднорідні — від відчуттів і природних задатків до найскладніших властивостей людської психіки. Воно «виступає то як установка, інстинкт, потяг, то як відчуття, сприйняття, уявлення і мислення, то як сомнамбулізм, то як інтуїція, то як гіпнотичний стан чи сновидіння, стани афекту або нестями» [157, 171]. Тому енергія його пронизує весь художній твір і весь процес творчої праці письменника від початкових його імпульсів до цілісних естетичних звершень, і співвідношення елементів усвідомлюваного та стихійного на різних стадіях визрівання образів буде особливе, своєрідне. Очевидно, що виникнення задуму відбувається в основному поза межами усвідомлюваної психіки, поскільки «зародження праобразу не має, та й не може мати якусь попередню сходинку в самій сфері свідомості. Під час інспірації праобраз об'являється свідомості митця раптово, як щось таке, що прийшло ззовні, з тієї причини, що установка не є феноменом свідомості і, як наслідок, не може мати в свідомості ніяких сходинок, що передують їй» [38, 97 — 98]. Домінуюче значення неусвідомлювана психічна активність має також у хвилини знаходження нових художніх рішень, у механізмах творчої фантазії, художнього чуття й художньої асоціативності. Але свідомі елементи щодалі посилюють свої впливи, і протилежну до цього картину спостерігаємо на завершальних етапах роботи над твором. «Цей новий момент відрізняється від попереднього тільки більшою участю свідомості: підсвідоме продовжує діяти, інтуїція зберігає своє значення, але те, що досі було від нас сховане, стає доступним нашому сторонньому спостереженню», — зазначав О. Білецький [25, 89]. На своєрідність співвідношення свідомого й неусвідомлюваного психічного на різних етапах творчого акту вказував у свій час С. Грузенберг [59, 150], але його зауваження тривалий час залишалися поза увагою дослідників.

Думається, що при врахуванні хоча б цих моментів можливе розуміння справжньої ролі неусвідомлюваної психічної енергії в генезі художнього твору. Різноманітний природничо-науковий матеріал, зізнання митців, поки що мало систематизовані й недостатньо узагальнені, засвідчують, що їй належить у даному процесі особливе місце. Адже творчість — це створення принципово нового, такого, що його не існувало в попередньому досвіді. Якщо пристати на думку, що цей якісний «стрибок» від незнання до нового художнього знання здійснюється безпосередньо силою свідомості, то виникає питання: як, яким чином із відомого, існуючого раніше й перевіреного практикою може виникнути принципово нове? Дані науки й мистецтва свідчать на користь того, що вагомі інтуїтивні знахідки, гіпотетичні здогади з'являються здебільшого в хвилини, коли мозок відключився від активної аналітичної роботи, «шляхом раптових скачків розуму, тобто тоді, коли проявляються здібності (уява, інтуїція), звільнені від тяжких кайданів строгого розуму» (Л. де Бройль). О. Толстой не

раз говорив, що йому потрібно «забути» матеріал, дати йому відстоятися в глибоких пластах психіки і лише потім переходити до його художнього освоєння. А А. Ейнштейн якось жартома зауважив, що великі відкриття здійснюють неукі. Про те, що подібні твердження не безпідставні, говорить і такий факт: «Давно помічено, що ті, хто схожий на «ходячу бібліотеку», як правило, не бувають творчими особистостями» [41, 54].

Справа в тому, що свідомість за своєю природою консервативна і на певному «витку» пізнання стає гальмом на шляху до відкриття оригінально нових, не апробованих практикою художніх істин. Природа ніби захищає її від випадкового, принципово нового, і це стає в певний момент перешкодою справжній творчості. Отже, без певного звільнення психіки від впливу мозкових центрів усвідомлення, «без діалектичного усунення тих нормуючих впливів» став би неможливим процес усякого пізнання, в т. ч. художнього. «Природа оберегає фонд знання подібно до того, як вона береже генетичний фонд від неправильності зовнішніх впливів, — пише П. Симонов. — Це достоїнство свідомості діалектично обертається його недоліком — перешкодою для формування принципово нових гіпотез. Коротше кажучи, повна усвідомлюваність творчості, можливість її формалізації зробили б творчість... неможливою!» І далі: «Повторюємо, програмування всіх без винятку етапів (будь воно теоретично допустимим) зробило б творчість неможливою. І справа тут зовсім не в обмеженості наших знань про вищі прояви діяльності мозку, а в принципових обмеженнях, накладених самою природою» [152, 40]. «Діалектичне усунення» запасів свідомості для відкриття принципово нових художніх рішень досягається силою неусвідомлюваної психічної активності, а точніше — силою надсвідомого пориву. Здійснюється воно з метою збагачення сфери свідомості новим досвідом. Першочергове значення в цьому процесі належить стихіям інтуїтивного духу. У діалектико-матеріалістичному вченні інтуїція трактується як несподіваний і раптовий прояв у свідомості художніх результатів, «осіяння» її цілісним виразом без осмислення шляхів, які до нього приводять.

Той факт, що великі ідеї й відкриття як у галузі науки, так і художньої творчості з'являються у вигляді несподіваних осіянь розуму, підтверджується зізнаннями багатьох учених, письменників, композиторів, художників. Хрестоматійними вже стали висловлювання з цього приводу Пуанкаре, Моцарта, де Бройля й багатьох інших. Осмислити це складне явище на основі сучасних науково-теоретичних досягнень узявся М. Вахтомін. Конкретним механізмом, що задовольняє потребу в істині в таких ситуаціях, на думку вченого, є категоріальний синтез, який протікає на двох рівнях — чуттєвості й мислення. Саме він з допомогою «безпосереднього розумового скоплення» здійснює узагальнення чуттєвих даних і на їх основі — якісний стрибок до нової істини. «Єдність із багатоманітного в чуттях

добувається при допомозі безпосереднього розумового скоплення, що його часто називають інтуїцією. Інтуїція, з одного боку, детермінована чуттєвою багатоманітністю, а з іншого, — категоріальною єдністю», — доходить він висновку [41, 51]. Зробимо лише невеличке уточнення: поняття інтуїції трохи ширше, ніж його пропонує вчений. Якщо навіть не брати до уваги інстинктивних передчуттів, то сила і ступінь інтуїтивних художніх «спалахів» буває різною — від осягнення мікрообразів (тропів, ритму тощо) до бачення цілого художнього макрокосмосу (інтуїтивні осяяння). М. Вахтомін розглядає випадки інтуїтивних «спалахів» розуму, які в хвилини особливого душевного піднесення забезпечують первинне бачення всього ідеального світу. Разом із цим дослідник категорично виступив проти відмежування інтуїції від свідомості. Хоча механізми безпосереднього осягнення істини і не усвідомлюються, це ще не значить, що відбуваються вони без участі елементів цілеспрямованої розумової діяльності. Протилежні цьому міркування можуть виникнути лише на основі поверхових, безпосередньо видимих даних. При уважному науковому погляді зв'язки між цими явищами безсумнівні. «Інтуїція оголошується підсвідомим процесом без належної на те основи, — резюмує М. Вахтомін. — Справді, з одного боку, вона спирається на категоріальну структуру мислення, а з іншого — багатоманітне, дане в чуттях, служить для неї предметом, який повинен бути осягнений розумом. Саме спираючись на категоріальну структуру, суб'єкт пізнання мисленево вбачає єдність, властиву багатоманітному, даному в чуттях. Багатоманітне, дане в чуттях, є моментом свідомості. Категоріальна структура є також моментом свідомості. Таким чином, і інтуїція... твориться у свідомості, а не за її межами» [41, 60].

Проблему інтуїції в літературній творчості досліджували П. Медведєв та О. Миронов. І все ж, враховуючи велику кількість «підсобного» матеріалу і значення інтуїтивної форми пізнання для формування художніх структур, питання, пов'язані з нею, потребують більш ґрунтовних підходів з позицій сучасного рівня наукових знань. Важко не погодитися з думкою П. Медведєва, що «жодний митець при спробах усвідомлення свого творчого процесу не обходиться без поняття інтуїції або ж її синонімів — «осяяня», «натхнення», «іскра» тощо. Багатьом з них інтуїція уявляється домінантою творчого процесу, його основною формуючою енергією» [105, 56]. Немає потреби тут вдаватися до фактичного матеріалу, — цілісним упорядкованим зводом подібних зізнань митців є книга С. Грузенберга «Психологія творчості».

О. Миронов спинається на короткій характеристиці прикладів із письменницької практики «несподіваних і дивних», коли якийсь помічений безпосередньо чи згаданий факт викликає в свідомості цілу лавину асоціацій, ціленаправлену і ніби й стихійну, раптову і блискавичну, і тоді в уяві письменника виникає бачення цілого ху-

дожного твору чи окремих його елементів. Міркування дослідника базуються (і підтверджуються) на свідченнях Л. Успенського та Л. Толстого.

Звернемо увагу на два головних моменти у висновках ученого: а) інтуїтивне вирішення письменником складних завдань художньої практики не відбувається з «нічого», не випливає з якоїсь таємничої безодні невідомого — основа його в попередній усвідомлюваній та неусвідомлюваній активності всієї «творчої природи»; б) наявність багатоманітних конкретних форм художньої інтуїції, невичерпність її за характером і за змістом. Уточнимо лише, що правильніше було б говорити щодо останнього випадку не про «молодших сестер інтуїції», а про різні типи складної психічної реальності, але ці питання ще не стали предметом дослідження літературознавців. (Загальнофілософський підхід до проблеми намічено в працях М. Бунге та А. Налчаджяна. Налчаджян пропонує виділяти містичну, чуттєву та інтелектуальну різновидності інтуїтивного пізнання, а Бунге окрім цього розглядав питання про різні форми існування кожного з названих видів).

Значно більшим фактичним матеріалом оперує П. Медведєв, наводячи свідчення Тургенєва, Гончарова, Достоевського, Моцарта, Бетховена, Римського-Корсакова та багатьох інших митців про роль у їхньому мисленні інтуїтивної «іскри», «художнього інстинкту» (І. Гончаров). Теоретична інтерпретація цих даних також різноманітніша, хоч глибина наукового осмислення недостатня. Результати його логічно-теоретичних досліджень можна звести до такого узагальненого вигляду:

— існує значне різноголосся і термінологічна плутанина стосовно досліджуваного об'єкта, що ще більше утруднює його пізнання;

— інтуїція завжди виступає як раптове й несподіване просвітлення розуму, його свосвідний «скачок» від незнання до знання, з'ява в свідомості письменника художнього цілого, причому проміжні асоціативні ланки самого процесу лишаються «поза кадром» свідомості;

— інтуїтивна форма пізнання якнайтісніше поєднана зі всім змістом свідомості, з розумовими операціями, і причинно вона зумовлена попереднім досвідом письменника, запасами його пам'яті, «нижньої свідомості»;

— безпосереднє осягнення художньої істини є не окремим пізнавальним процесом, а одним із його моментів, важливою, але не єдиною ланкою; звідси витікає і наукова неспроможність понять «інтуїтивний розум» та «інтуїтивне мислення», які протиставляються розумово-логічному мисленню;

— розумова діяльність, усвідомлювана активність є обов'язковою умовою появи інтуїтивних знахідок.

На основі отриманих результатів робиться висновок про те, що «інтуїція являє собою не містичний творчий акт і не діяльність особ-

ливого «інтуїтивного розуму», а всього лише своєрідний момент у протіканні звичайного мисленевого процесу, єдиного й цілісного процесу логічного, дискурсивного мислення і пізнання», а своєрідність цього моменту полягає в тому, що він «є тим особливим видом асоціацій уявлень, в яких залишаються поза контролем проміжні асоціативні ланки і в «світле поле» свідомості випливає через цей тільки результат всього мисленевого процесу» [105, 75].

На наш погляд, одним із перспективних шляхів розв'язання проблеми художньої інтуїції є розкриття її психологічних механізмів. А оскільки інтуїція є не окремою формою художнього пізнання, а лише одною, хоч і центральною, його ланкою, тобто діє вона в системі складного й багатокомпонентного процесу творчої праці письменника, правомірно допустити, що їй притаманні загальні типологічні ознаки створення художнього образу. Особливість тут у тому, що всі стадійні компоненти художньо-творчого процесу інтуїція утримує в собі у знятому, «згорнутому» вигляді (йдеться про випадки, коли невеликі ліричні шедеври, або ж твори «малої» прози виникають у свідомості дійсно в художній цілості). На це вказував і П. М. Якобсон: «У результаті накопичення творчого досвіду у митця часто відбувається «згортання» окремих актів творчої діяльності. Вони стають більш стиснутими й короткими, а тому гірше осмислюються в своїх складових моментах митцем. Ці особливості змін у протіканні складних мисленевих процесів сприяють тому, що митець може у стані великої активності й емоційного піднесення наче моментально, інтуїтивно прийти до важливого творчого рішення» [193, 17]. Близьку точку зору відстоює також В. Г. Злотников [75, 13].

Аксіоматичним стало твердження, що кожному інтуїтивному одкровенню й осяянню передують складна внутрішня робота всіх механізмів, рівнів і компонентів «природи» письменника, складний ланцюг опосередковувань, якщо йти за логікою мислення Гегеля. Це наскільки очевидний факт, що сучасні дослідники, незалежно від їхніх світоглядних установок, навіть не намагаються заперечувати цю думку. Така «схованість» психологічних агрегатів інтуїції іноді породжує метафоричні думки про наявність якихось особливих «внутрішніх» компонентів у анатомо-фізіологічному апараті автора. Так, Я. Е. Голосовкер доводив: «У момент натхнення вона (творча уява. — Р. П.) виключає зовнішні чуття, зосереджуючись цілком на творчих трансформаціях внутрішніх чуттів... Увесь організм людини «мислить» тайком від нашого інтелекту..., передбачаючи багато-що в самому собі...» [54, 152]. В даному тлумаченні є певний резон, бо воно звільняє поняття від містичного та надприродного змісту і визначає природу складного душевного явища, виходячи з творчої скерованості психічної енергії. Але в даному випадку треба враховувати логіку й стиль мислення філософа-романтика Я. Голосовкера, і не забувати, що всі структурні елементи психічної організації суб'єкта (митця) є внутрішніми.

Гадаємо, що «внутрішність» і неусвідомлюваність інтуїтивного осягнення істини ґрунтується на двох, принаймні, передумовах:

1. Оскільки головна функція подолання опору «консервативної» свідомості й формування нових художніх рішень покладена природою на форми неусвідомлюваної психічної активності, то на них і спрямовується вся енергія нервових центрів. Понятійне мислення, здатне вербалізувати й усвідомлювати вміст духовно-психічної діяльності, таким чином ніби «відключається» від енергетичного джерела, бо в фізіології діють свої закони «збереження енергії» і «будь-яке збільшення витрат енергії в центрах «безсвідомого мислення» спричиняється до ослаблення реакції апарату понятійного мислення вищої нервової системи» [38, 48]. Тому й момент інтуїтивних осяянь, поєднаний часто з інспірацією і творчим екстазом, не може бути усвідомлений.

2. Зародження і формування нового художнього світу в хвилини інтуїтивних «спалахів» відбувається у сфері творчої фантазії, діяльність якої може бути осмислена лише за готовими результатами. «Зафіксувати образи у сфері фантазії не можна... з тієї причини, що творча активність фантазії не залежить від волі митця, — розвиває цю точку зору А. Васадзе. — Образ можна «затримати» лише в сферах мислення і переживання, шляхом надзвичайної активності волевого апарату...» [38, 77]. Тобто мислення фіксує лише результати внутрішньої активності фантазії, тому й створюється видимість раптового й безпосереднього осягнення істини.

Психофізіологічні дослідження останніх десятиліть підтверджують, що інтуїтивний момент обов'язковий і необхідний у пізнавальній діяльності, у психологічних механізмах знаходження нових наукових і художніх рішень. Так, Я. Пономарьов на основі численних експериментів приходив до висновку, що для вирішення творчих пізнавальних завдань недостатньо одних лише логічних категорій і умовиводів. Такий шлях не дасть позитивних результатів навіть при пошуку простих рішень. Продуктивність логічного мислення буде гарантована лише тоді, коли воно здійснюється на базі інтуїтивного ефекту. І в той же час останній сам по собі ще не є творчим знанням. Наступний етап — його усвідомлення, перевірка, вербалізація і формалізація засобами науки чи мистецтва. «Інтуїтивне рішення завжди передуює логічному, — узагальнює експериментальні дані вчений. — Цей феномен давно відомий психології творчості, хоч і залишався тривалий час незрозумілим. Логічне вирішення творчого завдання завжди виникає лише на базі інтуїтивного, тобто тоді, коли завдання фактично уже вирішено. Логічне рішення зумовлене потребою передати інтуїтивно знайдене іншій людині, обґрунтувати, довести правомірність такого рішення, використати його для розв'язання більш складного однотипового завдання тощо» [132, 194]. Всебічно проаналізувавши обидві ці фази творчого мислення, Я. Пономарьов робить конструктивний висновок

про наявність двох взаємопов'язаних і взаємозумовлюючих один одного аспектів творчого розв'язання проблеми: момент інтуїтивного пошуку й момент усвідомлення та вербалізації отриманих результатів. При такому розумінні центральна ланка творчого вирішення завдання розглядається як діалектична єдність цих двох реальностей. «Інтуїтивний момент і формалізація його ефекту виступають, таким чином, як творче мислення, будучи центральною ланкою психологічного механізму творчої діяльності», — резюмує дослідник [132, 207].

Встановлення такого важливого в науковому й методологічному планах факту є не єдиною заслугою Я. Пономарьова у висвітленні цього питання. Ґрунтовно аналізується весь комплекс умов та обставин, які впливають на ефективне протікання пошукового процесу і в науковій сфері, і в мистецтві. Такий підхід допоміг ученому виявити низку закономірностей, а саме: «Інтуїтивне рішення можливе лише в тому випадку, якщо ключ до нього вже наявний у неусвідомлюваному досвіді; такий досвід малоефективний, якщо він склався в діях, що передували спробам вирішити творче завдання; він стає ефективнішим, формуючись на фоні цільової, пошукової домінанти; вплив неусвідомлюваної частини дії тим ефективніший, чим менше змістова сама по собі його усвідомлювана частина; ...успіх розв'язання пов'язаний зі ступінню автоматизації способів дії, у ході яких складається необхідний неусвідомлюваний досвід...» [132, 229].

Учення про інтуїтивні форми пізнання має глибокі корені в зарубіжних концепціях психологічної природи мистецтва. Причому якщо на початкових етапах розвитку інтуїтивізму говорилося про тісні зв'язки між безпосереднім та інтелектуальним знанням, то в дальнішому відбувається їхнє розмежування і відособлення. Зокрема, Фіхте і Шелінґ обґрунтували положення про існування інтелектуальної інтуїції, а Шопенгауер розумів дане явище як форму розумового пізнання, хоч і протиставляв її «звичайному» інтелекту, «уявленому» внутрішнім досвідом — «волею». Протилежна до цього картина спостерігається в ідеалістичній філософії та психології в епоху імперіалізму. «У цей час виникає новий різновид учення про інтуїцію. Інтуїція вже не розглядається як одна з функцій інтелекту. Інтуїцію починають протиставляти розуму, інтелекту, інтелектуальному знанню. Саме інтелектуальне пізнання піддається при цьому критиці», — писав В. Ф. Асмус [16, 127].

Найвідомішими захисниками інтуїтивізму як методу виступили італійський філософ, естетик і критик Б. Кроче та представник французької естетики А. Бергсон. У багатьох моментах їхні принципові положення були подібними, де в чому різнилися. Так, перший визнавав існування генетичних зв'язків між інтуїтивною та інтелектуальною формами знання. Учення про інтуїцію становило частину його загальної теорії «філософії духу», ступенями активності і вияву якого є практичні дії (мораль та економіка) і теоретичне пізнання.

Теоретичну сферу «духу», за Кроче, становить інтуїція (естетика) та інтелект (логіка). Дослідник розумів, що було б науковою недолідністю протиставляти чи ізолювати інтуїтивне та понятійне мислення. Тому його твердження, «що інтуїтивне пізнання не потребує володаря, не відчуває необхідності на когось спертися», далі конкретизується, уточнюється і трансформується в формулу про те, що відносини між двома формами теоретичного пізнання «можна характеризувати лише як відносини двох рівнів. Перший рівень є вираження, другий рівень — поняття: перший може існувати без другого, другий не може існувати без першого» [91, 4, 30].

Отже, інтуїтивне осягнення істини визнається первинним, автономним по відношенню до розумового пізнання, а в слід за цим робиться спроба пов'язати інтелектуальний зміст із діяльністю безпосереднього знання, задля чого дослідник пускається в складні й плутані міркування про «засоби вираження». Та це не рятує естетичну доктрину Кроче від її основного недоліку — метафізичної односторонності й абсолютизації одного моменту пізнавального процесу за рахунок іншого. Еволюція і вдосконалення поглядів ученого на сутність і природу інтуїції в мистецтві, введення поняття «лірична інтуїція» також не допомогли теорії позбутися цього вразливого місця.

Безперечно, велике значення має безпосереднє пізнання в генезі художнього твору. Та безсумнівно й те, що «інтуїтивний дух» і «логічний дух» — це не дві відособлені й замкнуті форми пізнавального процесу, а взаємозалежні й взаємовідзеркалювані, невіддільні одна від одної величини єдиного могутнього устремління до осягнення істини. Лише різне співвідношення елементів безпосереднього й опосередкованого, специфіка предмету їх пізнання визначають характер творчого мислення ученого й письменника. Без розуміння діалектики чуттєвого й раціонального, індивідуального й універсального, безпосереднього й опосередкованого неможливо вибудувати науково продуктивну концепцію художньо-творчої діяльності. У цьому переконує, зокрема, Гегель, від якого Кроче запозичив багато положень, але переважно ідеалістичних. Гегель не залишив наукового тлумачення інтуїції, цінні й важливі його загальнометодологічні висновки. Він вважав, що лише безпосередні форми пізнання не спроможні осягнути дійсну картину світу, а крім того, безпосереднє завжди опосередковане, наприклад, минулим досвідом, знаннями, художніми традиціями і виробленими формами, тобто вихідний пункт істинної даності уже наявний у свідомості суб'єкта як опосередковане знання. Сам об'єкт дослідження (наукового чи художнього) утримує в собі цілу низку опосередкувань. «У безпосередньому спогляданні я, щоправда, маю перед собою весь предмет у його цілості, та лише у всебічно розгорнутому пізнанні, що повертається до форми простого споглядання, предмет стоїть перед моїм духом як



якась в собі розчленована, систематична сукупність» [51, 252].

У більшій мірі виявилася сутність інтуїтивізму як методу, що недооцінює інтелект, в естетичній доктрині А. Бергсона, котрий повністю протиставив інтуїтивну й інтелектуальну форми пізнання. Ні генетично, ні засобами вираження, стверджував він, ці форми не пов'язані, а справжнім є лише безпосередньо отримане знання. Вихідною передумовою Бергсона було протиставлення життя і матерії, котрі нібито рухаються в протилежних напрямках, а поєднання їх знаменує собою утворення живого організму. На цьому базується розмежування функцій інтелектуальної та інтуїтивної стихій: якщо перша спрямована на пізнання таємниці матеріальних утворень, то інтуїції, як винятковому станові духу, під силу досягнути також багатоманітність життєвих явищ: «Інтуїція та інтелект являють собою два протилежних напрями роботи свідомості. Інтуїція рухається в напрямі самого життя, а інтелект у прямо протилежному, і тому цілком природно, що він стає підпорядкованим рухові матерії» [33, 236]. Повністю заперечувати роль і значення логічних форм і методів мислення на початку ХХ ст. учений не міг. Тому він говорить про паралельне існування двох форм творчої свідомості, та завжди схильний абсолютизувати інтуїтивні фактори і з метафізичних позицій піддавати критиці можливості розуму як неповної і багато в чому неточної форми людського пізнання. Головні його «спростування» проти інтелекту зводяться до таких моментів: а) він здатний добувати істину про процеси неживої природи і стосунки між ними, та досягнення життя у всій багатоманітності конкретики йому непосильне; б) наукове знання є практичним за походженням і функціями, тобто пов'язане з утилітарним відношенням до дійсності, а тому й не може гарантувати дійсну картину життя, його скерованість на діяльність лише віддаляє пізнання від досягнення істини. Інтелект виник, за Бергсоном, щоб «фабрикувати» знаряддя праці. Так, виник і розвинувся він із практичних потреб. Але, заперечує цьому Асмус, «сучасний інтелект, а особливо сучасні наукові форми інтелектуального мислення безкінечно далекі від того ступеня, на якому інтелект стояв первісно, коли він міг вирішувати тільки завдання безпосередньо корисної практичної дії. Пізнаючи в ідноті речей, інтелект тим самим пізнає і самі речі. Готуючи з допомогою своїх понять і теорій можливість практичного породження і відтворення явищ, інтелект доводить, що здобути ним знання є знання сутності цього явища» [16, 160].

Через прагматичний характер людських дій природою та індивідом «висить завіса», яка не дозволяє зрозуміти справжній стан мінливого й багатоманітного життя. Але щодо діячів мистецтва, переконує Бергсон, то в них ця «завіса» не така щільна, або вона «майже прозора», що забезпечує митцям безпосереднє, найбільш адекватне бачення світу. «Таким чином, те, що ми знаходимо в різних видах

мистецтва, — доводив Бергсон, — є не що інше, як більш пряме, більш безпосереднє бачення реальності; і саме тому, що митець менше думає про те, щоб утилізувати своє сприйняття, він і сприймає більшу кількість речей» [30, 13]. Отож і не дивно, що лише художня творчість, представники якої «менше прив'язані до життя» і позбавлені практичних поглядів (мова йде про справжніх митців), дає дійсне бачення речей. Саме тому ця сфера стала тією цариною, де інтуїтивізм Бергсона знайшов собі не просто надійний притулок, а й заявив на неї право єдиновласного халяїна. Інтелект, вважав філософ, може тільки перешкоджати художньому пізнанню. Інтуїція письменника, відчужена від утилітарного ставлення до світу, забезпечує йому безкорисливе споглядання «речей у їх первозданній чистоті», тобто найбільш повне, адекватне відображення дійсності, «свого роду непорочний спосіб бачити, чути й мислити» [32, 181].

Однак сприйняття публіки, якій адресовані твори мистецтва, пов'язане із задоволенням щоденних життєвих потреб, тому досягнути смисл «чистого бачення» їй не під силу. Для кого і для чого тоді існує художня творчість? Виникає протиріччя, яке треба ліквідувати для порятунку всієї концепції. В процесі еволюції вона знає дивних і непередбачуваних змін. Замість основоположного поняття «чисте відіння» вводиться нове — «стан душі», смисл якого споріднений із «витонченою формою гіпнозу». Теоретична схема творчого процесу, що на перших порах інтерпретувалася як безпосереднє, інтуїтивне проникнення в сутність життєвих явищ з подальшою об'єктивациєю видобутих із них істин в матеріалі певного виду мистецтва, далі ускладнюється. Розуміння інтуїції як особливого виду «інтелектуальної симпатії», через яку автор проникає в суть пізнаючого об'єкта, зберігається, та необхідна вона (інтуїтивна форма пізнання) для навіювання реципієнтові враження про дійсність.

Механізми навіювання в різних видах мистецтва своєрідні. У літературній творчості на передній план виступає ритм як головний засіб навіювання сприймаючому авторських почуттів про світ. «Поет — той, у кого почуття розгортаються в образи, образи ж — у слова, покірні виражаючому їх ритмові. Коли ці образи розгортаються перед нашими очима, ми, в свою чергу, переживаємо чуття, яке, так би мовити, було їхнім емоційним еквівалентом. Та ці образи не могли б з такою силою захопити, якби не було цього правильного ритму, під впливом якого наша душа, заколисана й приспана, забувається, наче в сні, мислить і бачить, як і сам поет», — писав Бергсон [31, 15]. У підсумку його концепція естетичної інтуїції віддаляється від її конструюючого ядра. На це вказував і В. Ф. Асмус: «І ось, виявляється, інтуїтивне пізнання... строго кажучи, не спізнання. Це не бачення або споглядання світу. Це вид на віюванню, гіпнозу. І навіюються в ньому не стільки образи чи картини світу, які відображають його об'єктивний зміст, скільки суб'єктивні емоції митця, що повторюються в емоціях реципієнта» [16, 191 — 192].

Як бачимо, розходження тут діалектико-матеріалістичної і буржуазно-ідеалістичної психологічної та літературно-естетичної думки відбувається не в площині визнання чи заперечення того факту, що інтуїції належить першочергова роль у механізмах пізнання (передусім художнього), а в розумінні даного феномена, його природи, суті, специфічних ознак і психологічних механізмів. У марксистсько-ленінській науці суть інтуїції, що діє в сфері мистецтва, зводиться до досягнення нових художніх відкриттів і рішень різної сили й глибини, функціонального та смислового змісту об'єкта шляхом безпосереднього «вбачання» цілісного результату, проміжні ланки знаходження якого лишилися «поза кадром» свідомості. «Відгалуження» інтуїтивізму як методологічного принципу йшло головним чином по таких лініях: розмежування безпосереднього й опосередкованого моментів єдиного процесу знаходження художніх істин та визнання існування двох автономних форм пізнання; посилення тенденції до відокремлення й протиставлення інтуїції дискурсивному мисленню; метафізичний характер поглядів на інтуїцію і проголошення безпосередньо отриманого знання вищою і «чистою» формою, а для мистецтва — самостійною і єдино важливою інстанцією; суперечливе розуміння самого феномена інтуїтивного задоволення потреби в істині [детальний критичний аналіз інтуїтивізму див.: 16; 98, 75 — 93; 17, 53 — 60; 96; 115].

### Творча праця письменника як процес

Найчастіше наукове осмислення художньо-творчого процесу ведеться через вивчення динаміки творчої праці письменника. Причому в такого підходу немало опонентів. Творчий акт, стверджують вони, настільки інтимний і в кожному окремому випадку індивідуально-неповторний, що тут взагалі не можна робити якісь широкі теоретичні узагальнення. Так, творча праця якнайтісніше пов'язана з інтимно-сокровенним буттям митця, і реконструювати внутрішній план якогось конкретного творчого процесу практично неможливо. Але, незважаючи на всі відмінності й полісемантичність, неповторність індивідуальних проявів, процесуальна структура творчої діяльності кожного письменника багата на типологічно спільні моменти. Більше того — «п р и н ц и п о в а о д н о т и п н і с т ь творчого процесу у всіх митців і його конкретна неповторність у кожному з них окремо, загальний для всіх шлях художнього пізнання і специфічність його протікання у кожного окремого митця» дають «об'єктивну можливість вивчення загальних закономірностей художньої діяльності і принципову неможливість створення алгоритму, попередньої схеми творчого акту» [99, 448].

Дослідники виділяють різну кількість стадій творчої праці письменника, і кожен з авторів підкреслює умовність свого поділу. Проте важлива тут не кількість і не строга послідовність протікання стадій творчого процесу, тому не на цих моментах акцентуватимемо увагу, а на вивченні типологічних особливостей створення художнього світу. Отож, не спиняючись зараз на аналізові різних точок зору, що стосуються кількісних величин [критику деяких концепцій стадійності творчого акту див. 143, 145 — 155], спробуємо відтворити цілісну картину внутрішнього плану художньо-творчого процесу на основі розробок окремих його аспектів і ланок радянськими літературознавцями, виділяючи при цьому найважливіші методологічні й загальнотеоретичні вузли.

Але перед цим розглянемо питання психологічної потреби для митця духовно-творчої діяльності, що його небезпідставно пов'язують з катарсисом. Початки цього терміна йдуть від Арістотеля, який розумів дану реальність як психофізіологічне очищення суб'єкта від пристрастей та афектних станів. На протязі віків поняття видозмінювалося, модифікувалося, реальні межі його розширювалися, та ядро — «очищающий» смисл — зберігалось тривалий час незмінним. У наш вік найрозповсюдженішою стала психоаналітична концепція катарсису. І це закономірно, адже в розумінні З. Фрейда мистецтво було своєрідним терапевтичним засобом, необхідним для звільнення художньо обдарованих натур від неврозів та психозів, а також психологічним механізмом компенсації витісненого «принципу вдоволення». У загальній структурі цих «терапевтичних» форм художня творчість займала місце між дитячою грою й неврозами. Їхній внутрішньо-психологічний склад, за творцем психоаналізу, є нібито однорідним, і суттєвої різниці між дитиною, що забавляється, та поетом, який створює нові художні галактики, учений не бачив. Обозлюзорно змінюють навколишній світ за власною волею і бажанням, обидва ставляться до своїх витворів фантазії серйозно, захоплено, як до дійсних фактів, у всякому випадку переживають їх цілком реально. Та головне — в обох випадках зміщуються витіснені «цензурою» свідомості інстинкти, схильності, потяги і розвивається пригнічений душевний настрій. «Треба сказати, що фантазує аж ніяк не щасливий, а лише невдоволений, — доводить Фрейд. — Непогомовані бажання — збудні стимули фантазії; кожна фантазія це — реалізоване бажання, коректив до незадовольняючої дійсності» [176, 21]. Письменник завдяки особливостям його художньої обдарованості перетворює фантазію в новий, естетичний вид дійсності. Більше того, занурюючись в ілюзорний світ власної фантазії, митець не просто позбувається томливих марень і «обхідним шляхом» задовольняє свої «первинні ваблення», — у створеному ним світі автор встановлює власні закони, власний світопорядок, у які вірить, як у реальні, і тим самим стає володарем у своєму «царстві». Відчуття влади над уявною дійсністю не знає меж, воно поширюється і на явища об'єктивної да-

ності, і тоді поет «стає дійсно героєм, королем, творцем, улюбленцем, яким він хотів стати, звільняючись від необхідності дійсно змінювати зовнішній світ» [177, 118].

Таким чином, З. Фрейд значно розширив смислові межі катарсису. Якщо його попередники суть катарсисного процесу зводили цілком до «очищувальних» функцій, то в психоаналітичній концепції він стає засобом компенсації. Заслуга Фрейда передусім у тому, що він намітив новий продуктивний підхід, соціологічно осмислюючи феномен. Та необхідність «компенсації» він розумів, з одного боку, «як потребу заповнення того, «чого бракує» в реальному існуванні соціального індивіда або суспільства в цілому, а з другого боку, він різко обмежив її рамки і фактично «біологізував» її як потребу еротичної компенсації». А крім того, «він визначив мистецтво лише як ілюзорний, оманливий спосіб заповнювання соціального буття» [61, 495]. Вчення Фрейда в цьому напрямі було продовжене його учнями й прибічниками, які вважають фрустрацію (депресивний стан індивіда) своєрідним каталізатором, що підвищує потенціал і творчу активність художньо обдарованих натур. Повністю в цьому розрізі розглядав катарсис С. Грузенберг [59, 105 — 145]. Подібні думки часто зустрічаються й тепер, і не обов'язково серед неофрейдистів, що є ще одним доказом конструктивної сили теорії З. Фрейда. Досить очевидним є факт протікання процесів творчого синтезу на фоні пригніченого душевного настрою. Загальне душевне сум'яття і томливі марення можуть стояти навіть біля витоків творчого шляху письменника.

Важко, а часто й просто неможливо визначити, коли в людині озивається митець. Ми бачимо вже готові плоди «трудів і днів», продукти складної внутрішньої активності всіх душевних сил і механізмів «творчої природи». Чутливим творчим натурам властиве гостре сприйняття реальної дійсності. Від невдоволення світом чи собою виникає прагнення творити свій світ, свої галактики поетичного всесвіту з бажаною для автора гармонією та нормами співжиття в ньому. Гете, щоб здобути рівновагу після трагічного кохання, взявся за перо.

Душевний стан В. Стефаніка у другій половині 90-х років був дуже тяжкий. Особисті трагедії — хвороба матері, нещасливе кохання до Є. Калитовської — поєднувалися із загальнолюдськими трагедіями, до яких був особливо чутливий. Він прагне самотності, заходить у меланхолію й розпач, часом йому здається, що чує поряд мелодію смерті, в яку вриваються «чорні мотилі», прориваються тихі скарги: «мені сумно», «мене сумліне заболіло» [159, 376 — 377, 345, 359]. Він намагається подолати сумний настрій, звільнитися від тягаря. І оте перше чуття слова, ще підсвідоме, повне імпресії й таємничості, не може втримати студента медицини в Кракові, викликає найрізноманітніші й зовні нелогічні бажання та прагнення. Творчий неспокій жене його з місця на місце, і він поринає з головою

в агітаційний рух, поки врешті в листі до С. Морачевської в серпні 1897 р. не проривається зізнання про образи, які заволоділи ним: «Як мене катують такі образи! Вони у мене такі файні, такі файні, що я вповісти не годен. Ростуть вони, ростуть і вже стають файними парубками. І замість лишитися коло мене і радувати мене — вони конче хотять йти на свій хліб, на своє господарство. Боже, що я тогди за болі переживаю! Я дурію тогди. Беру пишу. Даю їм своє господарство. Дивлюся на їх господарство, і виджу таке мізерне, таке маленьке <...> Я вам кажу, як на сповіді, що колись усі ті мізерні господарства попідпалюю, а сам здурію <...> І сьогодні я своїх синів покарав страшно, порізав, покатував, пороздирав. Тепер розумію, як міг Гонта своїх дітей порізати. Але не розумію, як міг плакати на їх гробі» [159, 386 — 387].

Мабуть, подібні приклади привели Я. Парандовського до думки: «Довірити слову захололу гіркоту, жаль, тривоги, роздратованість, гнів — означає внутрішньо очиститись, іноді це єдиний вихід, рефлекс самооборони від смерті чи безумства» [124, 29]. Що можна сказати з цього приводу? Безперечно, такі положення вірно вказують, що непогамовані пристрасті, бажання, нахили можуть служити першоджерелами, чи, точніше, — зовнішніми поштовхами до художніх шукань, і що навколишню дійсність письменники змінюють відповідно до власних ідеалів, ідейних поглядів і переконань, та внутрішній спротив викликає думка про те, що безпосередніми збудниками активності творчої фантазії є пригнічені, подавлені емоції. Тут не враховується принципово важливий момент: усякі емоції володіють руйнівним і стимулюючим потенціалом. Тим більше спричиняються до напруження всіх душевних сил особистості афектні переживання, на основі чого і мобілізується енергія творчої активності. Йдеться, таким чином, про те, що фрустрація в окремих випадках може стимулювати процеси творчої праці письменника, але не безпосередньо, а опосередкованими шляхами. Але з не меншим успіхом можна твердити, що й вино чи наркотики також стимулюють активність нервових центрів, які забезпечують виникнення у свідомості художнього образу. Як зауважують психологи, «чи буде ця фрустрація стимулювати творчість в конкретному випадку, це залежить від багатьох привідних обставин і тому найчастіше передбачуване» [24, 66].

Сучасний дослідник проблеми Н. Я. Джинджихашвілі значно розширює розуміння катарсису, збагачуючи у такий спосіб значеннєві параметри феномена внутрішньої потреби митця в духовно-творчій діяльності. Для визначення методологічного, смислового й функціонального вмісту явища він надає перевагу термінові «вирівнювання» над утвердженнями в науковому обігу «очищення» й «компенсація». Вихідним при цьому для вченого стало розуміння взаємостосунків між соціальним буттям і біологічним існуванням, сутність співвідношень між якими «полягає в урівноваженні організму з се-

редовищем»: «Урівноваження буття і свідомості отримує форму взаємного пристосування, і тому психологічну потребу катарсису треба розуміти як загальну психічну потребу людини у в и р і в н ю в а н н і своєї свідомості відповідно до оточуючого її світу» [61, 496]. Можливість такого вирівнювання свідомості з предметною реальністю закладена, як внутрішня властивість, в установці кожного індивіда і спроможна в процесі розгортання отримувати форми як практичних перетворень, так і психічно-ідеальних. Останнє буває двох видів: активне і пасивне «врівноваження свідомості з буттям». Якщо суть першого зводиться до чисто галюцинаторного «вирівнювання» (довільного заміщення відсутніх у психіці емоційних компонентів вигаданими), то активна форма ідеального перетворення «додатково включає в себе... ефект катарсисного повернення свідомості до реальності», що «дозволяє відчуті і зафіксувати момент творчого змінювання реальності» [61, 497]. Своє найвище втілення це знаходить у сферах художньо-творчої діяльності, що забезпечує фіксацію нової ідеальної реальності як наслідку «вирівнювання» не лише в свідомості, а найперше в матеріалізованих «мовою» конкретного виду мистецтва естетичних цінностях. Письменник завдяки його літературно-художнім здібностям не просто «врівноважує» власну нервово-психічну конституцію з предметами і явищами дійсного світу в конкретно-чуттєвих символах, — він об'єктивізує їх у словесному матеріалі, тому вони й отримують самостійне чуттєве існування. Отож, внутрішня потреба «природи» митця в творчій активності тлумачиться не просто як «компенсація відсутнього», а як «психічна потреба особистості в максимально можливому р о з ш и р е н н і індивідуальної практики, або, як би ми назвали її, потреба в ефекті лицедійства: прагнення засобами художньої гри безконечно примножувати кількість виконуючих-переживаних ролей. Яким би багатим не був реальний досвід людини, вона прагне до його безконечного розширення... В основі цієї потреби лежить незламне бажання інтенсифікації буття, збільшення його внутрішнього обсягу. Це — потреба вирівнювання людини з людством...» [61, 502]. У підсумку все це виводить на розуміння потреби в новій художній істині.

Перейдемо тепер до характеристики типологічно спільних моментів творчого синтезу. Отож, із чого починається творча праця письменника? Відповіді навіть на це питання не відзначаються однозначністю. Ленінградський психолог В. Л. Дранков, згадаймо, починає аналіз творчого процесу з фази збирання й узагальнення життєвого матеріалу. Певний резон у цьому є, адже кожний митець творить уже при стрічі його органів сприйняття і відчуттів з предметами об'єктивного світу — завдяки випереджаючому відображенню. Базується воно на творчій природі свідомості й нормального діяльного станові живого організму, що виключає спокій і чужий одноплощинному баченню. Тому творча свідомість включає в себе три

головних моменти: минуле, сучасне і передбачуване майбутнє. «Та хто ж не знає, що коли розглядати яке завгодно суспільне явище в процесі його розвитку, — писав В. І. Ленін, — то в ньому завжди виявляються залишки минулого, основи сучасного і зародки майбутнього?» [6, 169]. Чуттєвий образ виникає на перехресті цих трьох вимірів.

Психічна організація людини від народження — це складна система, що утримує в собі певний зміст — «сліди» предків і «знаки» всього людства. Тобто уже в генах немовляти у знятому вигляді «закодовано» культурний досвід людства. Якщо б цього не було, припинилася б всяка еволюція, а життя перетворилося б у хаос. На важливість і необхідність генетичної структури як першооснови всякого розвитку вказував, зокрема, Т. Павлов. «Якщо б будь-яке тіло або організм, — писав він, — не мало власної успадкованої внутрішньої природи... тоді не тільки окремі тіла та організми стали б неспроможними розвиватися, а й усе середовище, що складається з окремих тіл та організмів, також стало б нездатне розвиватися» [122, 327]. Активно збагачується внутрішня організація суб'єкта (майбутнього митця) в процесі його життєдіяльності.

Закономірно, що весь процес минулих сприйнять, вражень і бажань впливає так чи інакше на уявлення, вчинки, дії людини. При кожному впливові предмета навколишнього світу на людський мозок у ньому мобілізується нервова енергія минулого досвіду. Таким чином, відбувається ніби накладання «теперішнього» сприйняття явищ об'єктивної даності на зафіксоване раніше в корі чи у нейронних вузлах підкірок. Можна сказати, «що сприйняття — двоєдиний процес, під час якого щойно відчуте і сприйняте зустрічаються і вступають у контакт з раніше здобутими сприйняттями, зі всім змістом свідомості людини і на цій основі дістають визначення, оцінку» [47, 37]. Мова йде про типізацію вже на рівнях чуттєвого пізнання. Новий предмет чи явище не повністю «накладається» на однорідні, а прилучаються лише їхні якісь якісно нові грані й елементи. При цьому відкидаються другорядні й нехарактерні.

У письменника через його постійний внутрішній потяг до творчості, через художнє ставлення до дійсності цей процес відбувається набагато інтенсивніше й продуктивніше. Сприймаючи, він уже творить. О. Миронов так пояснює смисл подібних явищ: «В результаті багатьох споглядань, багатьох однорідних явищ складається таке чуттєве уявлення... яке не тотожне жодному одиничному й котре в той же час нагадує своєю особливістю кожне з них. Так утворюється у з а г а л ь н е н е, родове уявлення про якийсь один ряд предметів і явищ найприроднішим, не вольовим шляхом» [110, 93]. Детальний аналіз процесів типотворення на багатому емпіричному матеріалі

приводить дослідника до заперечення думки, нібито чуттєве пізнання — лише підготовчий етап усякого справді пізнавального процесу. «Воно є, — пише вчений, — не тільки емпіричною основою для логічних узагальнень — воно саме спроможне узагальнювати і більше того — саме в цьому його справжня, функціональна сутність. Тільки сам шлях, сам процес узагальнення тут інший, своєрідний, який лежить поза абстрактним аналізом і синтезом» [110, 91; див. про це також 11].

Та це лише один аспект даної реальності. Інший, не менш суттєвий, полягає в тому, що в складну систему відображальних процесів індивіда залучається світ його «майбутнього». Нейрофізіологічні дослідження людського мозку повністю обґрунтовують і підтверджують положення про поєднуваність у нервово-психічній конституції суб'єкта «трьох параметрів часу» для встановлення його «могутності над світом» з метою активного перетворення об'єктивних законів на благо людства [13]. Дійсність у всій складності її невичерпної конкретики входить у свідомість митця, «переломлюючись» не тільки крізь призму його минулого досвіду, а й переформовуючись відповідно до можливостей та ідеалів автора — для вищих цілей. І це дуже важливо, оскільки «значно повніше творчий характер сприйняття розкривається, якщо враховувати впливи на нього цілей і завдань людини» [83, 78]. Моменти цілеспрямованості та передбачення майбутнього є тими першочерговими компонентами, які забезпечують відображенню його випереджаючі властивості. Письменник завдяки цьому дивиться на світ завжди «поглядом майбутнього» словесного мистецтва, це своєрідна «примірка» предметного світу до художніх задумів автора. Результатом випереджаючого відображення є народження у свідомості митця чуттєвого образу, на основі якого і формується художній світ.

Однак ця «творчість» на етапах чуттєвого сприйняття у письменника все ж характеризується уповільненою плинністю. Значно інтенсивніше й цілеспрямованіше, на якісно вищому рівні, протікає увесь процес художнього пізнання після з'яви задуму в сфері творчої фантазії. О. Фадєєв чітко визначив момент чуттєвого пізнання як «період первісного художнього нагромадження» [166, 280]. Т. Левчук, враховуючи, очевидно, відмінності між спостереженнями автора на різних етапах художнього відображення, пропонує таку схему процесу творчої праці митця: «1) загальне пізнання і сприйняття навколишньої дійсності; 2) виникнення задуму; 3) вибіркове пізнання і сприйняття навколишньої дійсності; 4) безпосередня реалізація художнього задуму» [97, 117].

Гадаємо, що період «попереднього спостереження» слід розглядати як реально можливістю, як передумову, без яких творчі потенції митця не в змозі реалізуватися. «Повний круг» умов художньо-творчої діяльності складають багато інших компонентів. Однієї художньої обдарованості аж ніяк не достатньо для успішного творення нових

естетичних цінностей — треба володіти ще, крім названих, принаймні певними умінями й навиками, потрібна професійна майстерність. Усе це засвоюється чи вдосконалюється суб'єктом творчої діяльності щоденно, а в процесі творчої активності проявляється на підсвідомому рівні. Та наявність таких «запасів» — обов'язкова. Подібно можна сказати і про необхідність засвоєння всього кращого з творчого досвіду попередників, тому що «художня цінність створюється не тільки в умовах певного ставлення до реальної дійсності, а й неодмінно в процесі взаємодії з творами інших авторів» [21, 10]. Тривалий час побутувала думка, ніби Т. Шевченко був «самородком», якому все дісталось від природи. Не применшуючи ролі природних задатків у процесі становлення великого поста України, скажемо, що достатньо лише переглянути його «Щоденник», щоб переконатися в протилежному — яка широта літературно-естетичних зацікавлень, яка точна орієнтація в царстві людського духу! І це вже не «дар природи» — це «труди і дні» в Академії мистецтв, це результати самоосвіти, знайомств із досягненнями інших митців та їх творчий синтез у внутрішньому «Я» Кобзаря. Кожний письменник засвоює і носить у собі «весь світ» людства і його культури, дивиться на предметну реальність через цю призму, формується, живе і творить під цим «знаком». Саме з таких позицій треба оцінювати й висловлювання Л. Віготського про те, що «письменник, який закріплює письмовий продукт своєї творчості, аж ніяк не є індивідуальним автором свого твору. Пушкін аж ніяк не одноосібний автор своєї поеми. Він, як і всякий письменник, не винайшов сам способу писати віршами, римувати, будувати сюжет певним способом, і т. ін., але, як і сказатель билин, став тільки розпорядником багатой спадщини літературної традиції, яка у великій мірі залежить від розвитку ...ови, віршової техніки, традиційних сюжетів, тем, образів, прийомів, композицій тощо» [46, 30].

Більшість дослідників сходиться на тому, що творчий процес письменника усе ж починається з виникнення задуму. Як же інтерпретують цей етап спеціалісти? П. Медведєв відкинув як принципово невірне розуміння задуму у вигляді якоїсь загальної ідеї, яка потім реалізується в художніх формах. Задум, вважав він, це внутрішньо динамічний і видозмінний концепт, який утримує в собі зародок майбутнього твору, визначаючи наперед художнє ціле. Він «не може бути витлумачений як найпростіший, нерозчленований, первинний елемент художнього твору. Навпаки, задум являє собою складне ціле, що складається іноді з дуже різноманітних елементів. У нього можуть бути включені і загальні ідеї, й окремі образи, й елементи ритмічного порядку, і композиційні проекти тощо» [105, 109]. Та це важливе в науковому й методологічному відношеннях положення не знайшло практичної реалізації в його студії. Хоча Медведєв і виступив проти отождивлення поняття «художній задум» із зовнішніми збудниками творчого процесу, по суті, всі його дальші

міркування зводяться до характеристики саме останніх. Серед них учений виділяв імпульси інтелектуального характеру (морально-етичні, політичні та літературні ідеї), чуттєві враження і наглядно-пластичні образи, спомини та музичні імпульси.

Близькою була й позиція О. Ковальова. Учений аналізував художній задум у діалектичній єдності з зовнішніми імпульсами творчої активності. На його погляд, поштовхами до творчого акту можуть бути безпосередньо сприйняті життєві явища, враження від творів мистецтва, усні оповіді, музичний ритм чи якийсь особливий емоційний стан письменника. В результаті зіткнення уваги автора з об'єктом, спроможним сколихнути сферу творчої фантазії, «виникають різні асоціації образу сприйняття з накопиченими раніше враженнями, переживаннями. У свідомості починає вимальовуватися ціла картина життя і, якщо вона захоплює письменника, якщо він бачить у ній певні ідейно-художні цінності, то тоді він утворює це як задум нового твору» [84, 99]. Та цей важливий у плані психології художньої творчості момент не досліджується, а лише констатується.

При подібних підходах відбувається те, на що вказував у свій час К. Паустовський: «Очевидно, відповідь на питання, «як народжується задум», треба шукати не взагалі, а у зв'язку з кожним окремим оповіданням, романом чи повістю» [127, 38]. З теоретичної точки зору такий аналіз, звичайно, неприйнятний. Та Паустовський продовжував свою думку: «Задум — це блискавиця. Багато днів накопичується над землею електрика. Коли атмосфера насичена нею до краю, білі купчасті хмарини перетворюються в грізні грозові хмари і в них із густого електричного настою народжується перша іскра — блискавка» [127, 38]. Для досягнення сутнісних вимірів і природи художнього задуму потрібно всебічно дослідити саме цей «густий електричний настій». Проблеми основи, першопричин і внутрішніх імпульсів художньо-творчого процесу ґрунтовно, на базі чималого психофізіологічного та літературного матеріалу розроблені грузинським ученим А. Г. Васадзе.

Дослідник прихильний до того напрямку в психології, який вважає мистецтво об'єктивацією інтимних, що специфічно склалися, внутрішніх спрямованостей творчої особистості. Виходячи з цього, підоснову й рушійні сили творчої активності митця він шукає в тій сфері неусвідомлюваного психічного, що отримала назву установки — цілісно-особистісний стан, який упереджує готовність автора до самовираження, певну скерованість на вирішення художніх завдань.

Концепцію формування задуму А. Васадзе будує на вченні Д. Узадзе про «визрівання», «виношування» установки. Вихідним при цьому для дослідника стало ленінське положення про невдоволеність людини світом і потребу його змінювати. Така потреба, або глибинні мотиви пізнання, становить корінну властивість установки, що формується на основі генетично заданих конституціональних можливо-

стей і здібностей індивіда завдяки його активному ставленню до об'єктивної реальності. Тому під впливом виникаючої перед суб'єктом проблеми (нової ситуації, нового завдання), яку розв'язати на основі раніше сформованої цілісно-особистісної скерованості неможливо, активізується, приводиться в дійовий стан вся унітарна (єдина) установка. «Активізація цієї спонуки до пізнання, — стверджує учений, — приводить у дію «дрімаючі» до пори до часу направленості, які складають єдину установку індивіда, і відповідно до нової ситуації розгортає процес їх заперечення, подолання і комбінування. Увесь цей процес, що протікає безсвідомо, є процесом «в'яснення» установки, спрямованим на вироблення готовності, адекватної по відношенню до нової ситуації; цей процес продовжується до тих пір, поки не складеться направленість, що забезпечує адекватну поведінку митця в новій ситуації, адекватне вирішення його нового завдання. Цю виділену з єдиної (унітарної) установки відповідно до нової ситуації «в'яснену» скерованість ми розуміємо як первинну установку» [38, 31].

Отже, загальну основу творчого процесу становить унітарна, а безпосередню — первинна установка митця. Далі процес «розгортання» цілісно-особистісної направленості відбувається значно активніше і досягає такого рівня, коли нова, недавно породжена готовність до діяльності в певному напрямі рішуче настроєно проявляється на реєстрах свідомості, зафіксуватися там і перевтілюється у «внутрішню тенденцію» з конкретним, тепер уже так чи інакше усвідомлюваним, значенням. Первинна установка автора досягає свого вищого ступеня і трансформується у «визрілу» скерованість творчої активності. Учений посилається на зізнання А. Фета про такий внутрішній стан, коли душа ще не відає, про що буде співати, а в ній уже панує повне відчуття того, що пісня кристалізується у «творчій природі». В такі хвилини письменник буває надмірно схвильований, збуджений, як кажуть, місця собі не знаходить. Особливо це властиво натурам імпульсивним, темпераментним. Іноді така експресивність сягає верхньої точки «кипіння», передвіщаючи моменти інспірації, творчого екстазу. «Визріла» установка і є конкретним імпульсом творчого акту.

Наступний крок в'яснення нової готовності до розв'язання художньої проблеми — з'ява, «навіть моментальна», «виношеної» установки в сфері творчої фантазії й фіксація її свідомістю у своєрідній формі, на основі якої й починається процес об'єктивації задуму. Такою формою проявлення нової, тепер уже зафіксованої мозковими центрами усвідомлення, скерованості є «первинний образ», «поетична ідея». Це навіть не художня ідея, а «зародок ідеї», «закоханість в ідею» (В. Бєльський). А. Васадзе називає цей «проявлений у сфері творчої фантазії феномен» праобразом. Розкриття його природи, специфічних ознак — справа не з легких, адже йдеться про механізми діяльності та результати неусвідомлюваної психічної активності.

В. Белінський писав, що цей «зародок» поетичної ідеї «є таїна, як немовля, яке починається в материнському лоні: хто може вгадати задалегідь індивідуальну форму тієї та другого? і та й друге чи не є м о ж л и в і с т ь, що прагне отримати своє з д і й с н е н н я, чи не є абсолютно ніколи й ніде не бувале, та повинне бути суцим?» [27, 468].

А. Васадзе усе ж взявся за вирішення такого складного завдання. Навівши цитату з висловлювання О. Мандельштама про «звучний зліпок форми, який передує написанню поезії. Жодного слова ще немає, а поезія вже звучить. Це звучить внутрішній образ, це його осягає слух поета», — він відзначає в ній кілька важливих моментів: «перше — поетичний образ, який О. Мандельштам назвав внутрішньою формою, або внутрішнім образом, «звучить» у сфері переживань поета ще до оформлення його в слова; друге — поет переживає внутрішній образ майже як завершену поезію уже в первісній даності, тобто у внутрішньому образі уже наче дана ціла поезія; третє — саме внутрішній образ є поезії животворною силою; і четвєрте — праобраз є не «зліпком» у прямому значенні цього слова, а ніби зліпком» [38, 38 — 39]. Уже зі сказаного (а фактичний матеріал, його конкретний аналіз із психологічної точки зору підтверджують істинність висновків) видно, що природу праобразу можна виявити в стихії неусвідомлюваного творчого духу.

До подібних висновків прийшов також і О. Миронов. Перші фази творчої праці вершаються в глибоких лабіринтах неусвідомлюваної психіки, і лише при певному рівні «визрівання» задум проявляється в зоні «ясного бачення» свідомості. «Справа в тому, — пише він, — що свідомість підключається до тих чи інших «мелькаючих» лиць, пейзажів, сцен тільки на якомусь певному етапі, а до цього лиця і картини живуть наче самостійно, індивідуально, за своїми законами — поза свідомістю...» [110, 63].

Специфічною ознакою праобразу як внутрішньої тенденції художньо-творчого процесу є його цілісність, нечленована на дискретні складові. Праобраз — органічне ціле, що утримує в собі можливість найрізноманітніших шляхів реалізації та виявлення: це і певна скерованість розгортання задуму, і синтез образів, ритмомелодійний лад, і найнепередбачливіші варіанти їхніх можливих поєднань та комбінацій. Саме визначення «праобраз» тут багато в чому умовне, бо це не образ, не художня форма в звичайному їх розумінні. Ще менш придатне для його визначення поняття «поетична ідея», оскільки дана реальність — лише можливість утворення багатолінійної художньої ідеї. Це саме «зародок ідеї», який має в собі як природне ядро схильність до багатоманітних втілень у художніх образах.

Із «цілісності» праобразу витікає й те, що конкретно-образні символи в природі своїй утримують певний момент неусвідомлюваності та непізнаваності. Це пояснюється як обмеженістю зображуваних форм (дискурсивні уявлення, ритм, рима, інтонація, засоби іноска-

зання тощо), так і складними взаємовідносинами між свідомістю та формами мови, які виражають її зміст. Неможливість повністю осягнути засобами зображення й вираження суті переживаного цілісного внутрішнього бачення породжує невдоволення зробленим, муки слова й муки творчості. Ці поняття тісно поєднані, бо «праобраз у творчому процесі осмислюється не с а м п о с о б і, а через словесні образи, точніше — у творчому процесі праобраз не осмислюється, а виражає себе. Таким чином, самовираження праобразу і є його осмислення» [38, 63].

З висловлених зауважень можна б зробити висновок, що безпосередньою причиною творчої активності митця на об'єктивацію задуму, за А. Васадзе, є проявлена у сфері творчої фантазії нова, визріла скерованість у формі праобразу-символу. Та учений не поспішає з таким формулюванням і переміщає центр дослідження в трохи іншу площину. «Праобраз... утримує в самому собі не тільки схему (програму) свого втілення саме в тому, а не в іншому плані, а й «внутрішній примус», цілеспрямованість специфічного виконання. Однак праобразу не дано своїми силами, без сприяння інших процесів, здійснити себе», — вважає він [38, 72]. Творча практика багатьох письменників підтверджує це.

Звернемося знову до цікавого досвіду В. Стефаніка, зокрема до питань про творчі історії його новел «Камінний хрест» та «Новина». Обидва твори були написані на реальному матеріалі. Проте відомо, що дійсний факт, реальна подія є лише зовнішнім поштовхом до творчої праці. І для покутського новеліста вони були поштовхами «кувати... чистий метал людського слова і его любові» [159, 455].

Темі еміграції західноукраїнського населення кінця XIX — початку XX ст. приділяли увагу М. Конопніцька, М. Павлик, Т. Бордуляк, І. Франко та інші письменники. Для Стефаніка еміграція була давнім душевним болем. Гнітюче враження справляв на нього камінний хрест, залишений бідняком Дідухом на русівському горбі. Як сумний докір нащадкам, як вирок соціальної дійсності, як пересторога. Ще навесні 1896 р: майбутній новеліст писав: «У почекальні брудній у кутку під залізною печею сидить молодиця, жовта, як віск. Робить вражінє людини на мак стертої, на винне яблочко стовченої. На колінах дитина буракової барви, в грубій сорочці батьковій. Уродила десь в почекальні, а тепер пістус в почекальні» [159, 348]. Ці рядки зродилися після того, як письменник побував на краківському вокзалі. Він почувався знеможеним, винуватим у чомусь, і пальці йому «викручувались з болю», коли прагнув передати те пекло на папері. Страхітливе видовище надовго прикувало увагу Стефаніка. Він відчуває, що воно щораз конкретизується у «творчій природі», набуває «мови» образів, зав'язується цупкими вузлами сюжетів, і в нього виникає бажання чимскоріш взятися до роботи. «Для мене нині емігрант, що летить світом, як брудна вандрівна птаха, оставша від громади, — і біль, і поезія» [159, 417]. Отже, автор уже перейнявся

народним горем, «визріла» скерованість творчої активності раз по раз мелькає у свідомості в формі праобразу-символу, а сам твір ще не кристалізується у внутрішньому бащенні.

Не коротшим був шлях і до «Новини». Збудником творчої уяви письменника була знову ж таки реальна подія, яка трапилася в с. Трійця. Голодний 1898 рік приніс немало горя і нещастя у бідні сім'ї. В листах Стефаніка цього часу часто проходять образи спухлих, зголоднілих дітей. І як наслідок, як подальша трансформація цих образів, летить до О. Кобилянської від 14 жовтня болюче повідомлення: «У Трійці вмерла жінка одному чоловікові і лишила двоє дітей. Не було кому їх чесати і обпірять. Одного вечора взяв чоловік маленьку дитину на руки, а май більшу за руку та й повів до Прута топтити. Маленьку кинув у воду, а старша взялася просити...» [159, 413]. Поки що маємо тільки фіксацію факту в його найтрагічнішій суті, з дотриманням географічних координат. Після ближчого ознайомлення з подією — відвідина Трійці та розмова з дитиною, яка випросилася — у повідомленнях своїм адресатам (О. Кобилянській та В. Морачевському) уже бачимо роздуми автора про подію, дізнаємося про соціальну мотивацію батьківського вчинку, і з'являється разюча новелістична деталь — «новина», яка поки що живе поза сферою свого вищого призначення. Жахні болі та переживання Михайло (таким було справжнє ім'я дітовбивці) ще тамував у собі, і навіть для гострого письменницького зору вони були «заклятим скарбом». Інакше не могло й бути: авторові треба було, по-перше, вивільнитися з-під влади факту, а по-друге, якимось стимулювати, активізувати в собі нуртування тих внутрішніх сил, які можуть сприяти віднайденню й розгортанню високохудожньої форми.

Як бачимо, на певному етапі творчої праці цілісно-особистісна спрямованість духовної енергії новеліста начебто досягла найвищого щабля, а він ніяк не міг приступити до матеріалізації вже частково «розгорнутого» задуму в конкретно-чуттєвих символах. Бракувало сил, які б безпосередньо детермінували процеси формування художніх образів, втілили «зародок ідеї» «в плоть і кров». Йдеться про внутрішні причини творчого процесу. Такими рушійними імпульсами володіє художнє чуття. І обидва «маленькі» шедеври В. Стефаніка виникли під впливом саме таких стихій.

Безпосередніми поштовхами до творчої реалізації задумів стали сильні переживання, емоційні потрясіння, що їх зазнав новеліст (питання про трансформацію життєвого переживання в художнє чуття розглядатимуться попереду). Зокрема, у першому випадку на допомогу письменникові прийшов земляк, Стефан Дідух, який «дуже не хотів покидати свого камінистого ґрунту, та діти, невістки і доньки не давали йому жити, і він лише тому втік до Канади, щоби могли жити дальше» [159, 327]. Стефанік зустрічався з ним у Кракові, розмовляв. Сильне емоційне потрясіння від побаченого й почутого дало поштовх виникненню художнього чуття, а воно, в свою чергу,

стало тією безпосередньою рушійною силою, яка сколихнула все творче ество новеліста і примусила його взятися за перо. І він почав «вितесувати потужною рукою пам'ятник для свого народу» (О. Кобилянська), обравши для підсилення драматизму форму «поминок по собі» — чи не найтрагічніший прийом у світовій літературі. Як квінтесенція баченого й пережитого, як наслідок складної діяльності розуму й серця викарбувалася новела «Камінний хрест», мабуть, єдиний твір, який подобався самому авторові.

Отже, життєве переживання — лише зовнішній поштовх активності творчих сил, воно з допомогою творчої фантазії і на основі «виношеної» скерованості автора викликає до життя емоційні переживання нової якості, що діють на протязі всього творчого процесу — художні чуття. Саме вони — «та сила, ч е р е з яку діє праобраз у сфері свідомості, з а в д я к и якій праобраз приводить у рух мислення митця і, тим самим, через яку він справджує (виявляє) себе засобами вираження... Процес об'єктивації визрілої установки в сфері художньої творчості відбувається на рівні фантазії, та протікає він у першу чергу завдяки дії художнього чуття. Якраз тому ми вважаємо художнє чуття рушійною силою виявлення праобразу. Художнє чуття для нас е б е з п о с е р е д н ь о ю р у ш і й н о ю с и л о ю процесу об'єктивації, реалізації праобразу» [38, 75].

Художнє чуття приводить у рух весь складнодинамічний і поліфункціональний механізм художнього мислення. Завдяки його активності багаторівнева організація творчої фантазії звільняється від праобразу й приводиться у творчу готовність для продукування, створення і комбінування конкретно-чуттєвих образів. Виникнення образу (також і праобразу) на регістрах фантазії пов'язане з певним переформуванням гіпоталамо-лімбічної системи, якій для витворення однорідного явища необхідно змінити свою внутрішню й зовнішню будову. Виходить, що з фізіологічної точки зору «звільнення» рівнів фантазії від «зародка ідеї» і переміщення останнього в сфері художнього мислення та художнього чуття є обов'язковим моментом творчого процесу. Інакше чуттєві символи праобразу, які тільки-но виникли і перейшли на механізми художнього чуття й мислення, де відбувається їх доопрацювання й кристалізація, не знайшли б дальшого виходу й загинули б. «При виникненні образу в сфері фантазії, — пише вчений, — групи нервових клітин головного мозку перебувають у певному взаємовідношенні одні з одними, і зародженню нового образу обов'язково передують перегрупування цих внутрі- та міжклітинних зв'язків. Якщо б сфера фантазії була зайнята, скована обслуговуванням праобразу, вона не змогла б сприяти виникненню нових образів у процесі об'єктивації» [38, 77].

Суттєвим моментом у цьому складному ланцюгу знаходження нової художньої істини є вивчення психологічних механізмів з'яви праобразу в свідомості. Адже розв'язання проблеми неминуче веде до розкриття сутнісних параметрів таких «надскладних» явищ, як



творчий екстаз та натхнення. Поняття «натхнення» досить часто експлуатовалося романтиками, які поєднували його з функціонуванням якихось надприродних супраментальних сил. Дехто вважає, що останнім часом «натхнення вийшло з моди» [124, 99]. Таке твердження дещо натягнуте і не зовсім точне, оскільки натхнення завжди супроводжувало мистецтво. Інша справа, що тепер воно значно втрапило колишній містичний серпанок, намітилися реалістичні підходи до його розуміння.

А першу науково обґрунтовану спробу дати витлумачення даного феномена зробив ще Гегель. Діалектично, з урахуванням усієї складності взаємодій і взаємопереходів творчих сил, підходив філософ до визначення суті натхнення. Воно не може бути досягнуто ні шляхом чуттєвого збудження, ні вольовими зусиллями. «Справжнє натхнення виникає тому при наявності якого-небудь певного змісту, яким оволодіває фантазія, щоб дати йому художнє вираження, і натхнення є самий цей стан діяльного формування як у суб'єктивному внутрішньому світі, так і в об'єктивному виконанні художнього твору» [50, 298].

Практики художнього слова підтверджують, що станові натхнення передують напружена (усвідомлювана чи неусвідомлювана) внутрішня активність. Вона забезпечує продуктивне функціонування всіх духовних та фізичних можливостей особи письменника, повну зосередженість та вищу ступінь захоплення творчим матеріалом, що й закриває в підсумку «голос» свідомості. Такий стан «породжує в поетів сильну внутрішню тенденцію праці в певному напрямі... Саме внутрішній, примусовий характер цієї тенденції надає справжньому митцеві незвичайну силу, терплячість, цілеспрямованість» [38, 53]. Таким чином, у радянській літературознавчій, філософській та психологічній науці натхнення трактується як особливий стан митця, мобілізація всіх його внутрішніх ресурсів, концентрація душевної енергії для творчого «горіння» в певному напрямі, як «верхня межа робочого творчого ритму» (П. Медведєв). Очевидно, що для визначення такого стану найбільш прийнятний термін «надсвідоме».

Важливе місце займають ці питання в концепції художнього чуття, запропонованій А. Г. Васадзе. Через те, стверджує він, що визріла установка поета в момент її з'яви у сфері фантазії (момент інспірації) являє собою могутній заряд внутрішньо сконденсованої творчої енергії неусвідомлюваного психічного, цей момент супроводжує виняткового характеру екстазний стан. «Стан екстазу передбачає концентрацію душевних сил індивіда, надзвичайне напруження всіх процесів свідомості з метою формування його готовності, з одного

боку, до прийняття направленості безсвідомого психічного, а з іншого — до проникнення в цю направленість, у сферу безсвідомого. При цій концентрації всіх душевних сил відбувається поступове, умовно кажучи, зближення безсвідомої та свідомої сфер психіки... Це зближення двох сфер психіки посилює активність процесів свідомості до тих пір, поки не відбудеться щось подібне до «короткого замикання», поки сили активності всіх аспектів свідомості не досягнуть межі, не дійдуть до «критичної точки». Цей момент є кульмінаційним моментом всього процесу зближення двох сфер психіки (...) при якому свідомість, образно кажучи, приходять в оціпеніння перед безоднею, перед безкінечністю простору неусвідомлюваного психічного, де, виявляється, немає нічого такого, за що свідомість могла б зачепитися, — ніякої думки як думки, ніякого чуття як чуття, ніякої емоції як емоції, а є лише направленості — як невольові атмосферні течії, як примари, які не бачиш, а лише відчуваєш за спиною. Це заціпеніння і є, з одного боку, рубіж проникнення свідомості в ділянку безсвідомого, з іншого ж боку, перемога безсвідомого, коли воно може вторгнутися у володіння усвідомлюваної психіки. Кульмінаційним моментом екстазного стану є з'ява визрілої установки в свідомості символом праобразу», — пояснює суть явища А. Васадзе [38, 45 — 46]. Ми повністю навели його висловлювання, оскільки в ньому найповніше і найґрунтовніше визначено розуміння даної психічної реальності.

Як можна бачити, при сприйнятті психічної енергії нової визрілої спрямованості у формі праобразу сфера фантазії вся ніби наелектризується, пронизується до основ імпульсами підспудних творчих сил. Далі вона подає «сигнал» на реєстри художнього чуття і трансформує туди праобраз, а сама звільняється на мить, та, збурена творчими течіями, спалахує готовністю до духовно-практичної діяльності по об'єктивації задуму. Утворений на хвилю вакуум через сильне душевне збудження суб'єкта і напруження мусить бути негайно заповнений. Рушійні сили творчої активності, закладені в природі художнього чуття, поєднавшись із творчими імпульсами художнього мислення, забезпечують фантазію такою можливістю, приводячи в дію всі її внутрішні механізми. Інакше кажучи, стан натхнення зумовлюється активізацією й надзвичайною емоційною збудливістю сфери творчої фантазії, підвищеною готовністю її до створення і комбінування конкретних-чуттєвих образів, до формування нового художнього світу. Звичайно ж, таке «членування» і виділення компонентів однієї з центральних ланок вирішення художнього завдання допустиме лише в процесі теоретичних міркувань. На практиці ж усі вони діють сукупно, тому що всі внутрішні операції при такому пізнанні завдяки особливому душевному станові особистості відбуваються раптово, і різні аналітично-синтетичні ходи не усвідомлюються та й не можуть усвідомлюватися, бо неможливим став би

\* З фізіологічної точки зору це — повна «настрійність» нервових клітин мозку, що обслуговують сферу фантазії, для комбінування конкретно-чуттєвих символів і творчого продукування могутніх художньо-асоціативних потоків.

сам процес творчого мислення письменника через дислокацію всіх душевних сил на логічно-розумових побудовах та виснаженнях.

Більшість учених виділяє такі головні специфічні ознаки й прикмети натхнення, як несподіваний характер, мимовільність і «надрозумовість». Усі ці якості не є елементами «божественних осяянь» — можливість їх передбачена самою особливістю психічної структури творчої особистості, як своєрідний вияв сутнісних сил автора. Зокрема, «надрозумовість» натхнення витікає з того, що могутні пориви внутрішньої енергії «виношеної» установки митця притлумлюють його буденні інтереси та переживання, він стає над ними і ніби зрікається їх. А. Васадзе пропонує визначати подібний стан поняттям «трансуб'єктивне»: «Стан натхнення специфічно характеризується тим, що дія усвідомленої спрямованості визрілої установки (переживання праобразу), на відміну від звичайного емоційного стану митця, задавлює, витісняє буденні, суб'єктивні чуттєві ставлення до оточуючих його явищ. Безособистісний характер натхнення треба розуміти саме як відчуження, «відступництво» митця від його звичайного суб'єктивного стану в щоденному житті або як його трансуб'єктивний стан» [38, 47]. Це психічне явище всебічно аналізувалося в естетичній доктрині А. Шопенгауера, щоправда, в трохи інших вимірах та з дещо інших методологічних позицій. Німецький філософ розглядав його як звільнення інтелекту від «волі» — прагматичного ставлення до дійсності. Головні ознаки геніально обдарованої натури митця він вбачав саме в повній відчуженості автора від власних інтересів та потреб, що й забезпечує генієві «щонайдосконалішу об'єктивність» та «чисте пізнання». Натхнення інтерпретувалося як найвища точка відречення письменника від «волі», тобто також проголошувалася теза про його безособистісний характер: «Те, що називається збудженістю генія, є не що інше, як звільнення інтелекту, коли він, на мить усунувшись від служіння волі, не поринає поки що в бездіяльність і розслаблення, а на деякий момент, з доброю волі, віддається діяльності. Тоді-то, цілком чистий, він стає ясним дзеркалом світу, оскільки, відділившись від свого першоджерела, волі, він стає тепер найзосередженішим у єдиній і свідомості світом — світом як уявленню. У такі хвилини й створюється, так би мовити, душа безсмертних творинь» [190, 8].

Отже, А. Васадзе намітив внутрішній рух художнього образу від його витоків, глибинних начал до завершеної цілості. Плинність цю дослідник уявляє так: під дією зовнішнього подразника («звичайного» життєвого переживання) визріла установка письменника у формі праобразу породжує художнє чуття й сама переміщується в нього, отримуючи більш конкретний, виразніший вигляд. Активність художнього чуття безпосередньо приводить у дію механізми художнього мислення і художньої фантазії, які починають роботу над втіленням «запрограмованої» можливості праобразу в конкретно-чуттєвих формах та «матеріалізацією» їх у слові. Тобто на реєстри фантазії

праобраз повертається уже не в цілісній даності — проникають його внутрішні імпульси, збуджуючи й стимулюючи ділянки фантазії для творчої активності над формуванням і комбінуванням художніх образів. Потім ці образи спрямовуються на «доопрацювання» в сфері художнього чуття і мислення, а при потребі можуть повертатися знову для збагачення їх смислового, функціонального та естетичного потенціалу.

Така теоретична схема близька до запропонованої О. Ліловим концепції багатоступінчатого характеру творчого процесу. Опрацювання отриманої від зовнішнього світу інформації на всіх психофізіологічних рівнях вищої нервової діяльності людини спостерігається вже на етапі чуттєвих сприймань, стверджує вчений. На якісно вищому рівні відбуваються подібні операції після з'яви праобразу — як внутрішньої тенденції діяльності в певному напрямі — у структурних пластах свідомості. «Проходячи всі рівні вищої нервової діяльності, — пише О. Лілов, — переробка спостережень митця не закінчується на інтелектуальному ступені, а знову повертається в чуттєво-емоційну сферу, щоб додати до реального прототипу (явища, події, тощо) або відняти у нього ті чи інші риси, якості, моменти; потім — знову в інтелект, щоб поставити вже змінений прототип у різноманітні зв'язки й відношення, потім знову й знову назад до тих пір, поки сприйнята «інформація» не втілиться, не викристалізується в цільний художній образ» [99, 446]. Правда, вчений ігнорує центральну ланку цього процесу — художню фантазію — як силу, що не лише приводить у діяльний стан сфери чуття і мислення, а й виконує «замовлення» останніх, а далі забезпечує їх витворюваннями художніми образами. Таке упущення можна пояснити, очевидно, тим, що дослідження психологічної природи мистецтва проводилося вчепним ніби в «запрограмованій даності»: довести його чуттєво-інтелектуальне підґрунтя. А в загальних рисах запропонована О. Ліловим концепція не просто підтверджує центральні положення студії А. Васадзе — вона розширює, доповнює їх багатьма істотними моментами.

Про «багатоступінчатість» творчого процесу згадує також і В. Дранков. «Після першого циклу моделювання може настати другий, третій... — вважає він. — Знову збирається життєвий матеріал, збагачуються і переосмислюються характери. І бачення інше, і перетілення більш досконале. Так продовжується, поки митець не відчує відносної готовності ідеального змісту й форми до втілення в матеріалі мистецтва» [67, 131]. Доповнимо: в результаті подібних неодноразових творчих «доопрацювань» образу на різних психофізіологічних реєстрах творчої особистості можуть змінюватися, поглиблюватися чи уточнюватися не лише окремі елементи художнього світу — творчі пошуки письменника можуть привести до зміни всього викристалізованого в «досвідомих» глибинах художнього задуму; тоді в процесі творчої праці він відкидається і відбувається формування нової цілісно-особистісної спрямованості автора, як трапилося, приміром, у В. Сангі в процесі «внутрішнього виношування» роману

«Одруження Кевонгів». Визнання такої складної й неоднорідної внутрішньої динаміки художньої структури в процесі її становлення не суперечить тезі, що в основі художнього пізнання лежить установка як нова скерованість особистості на творчу активність. Треба врахувати тут, «по-перше, можливість одночасного існування у митця низки різно і навіть протилежно направлених неусвідомлюваних психологічних установок», а по-друге, поліморфність таких цілісно-особистісних станів письменника [24, 64], що й приводить до значних видозмін задуму в процесі його творчого становлення.

Зрозуміло, що це найзагальніший начерк динаміки творчої думки письменника, спрямованої на формування нової ідеальної дійсності, або, інакше кажучи, модель, найзагальніша схема творчого процесу, і, як і кожна модель, у багатьох моментах спрощена, умовна. «На практиці ж створення книги — досить складний процес, який протікає у різних авторів по-різному. Та, як правило, це не стадійний акт, коли від логічних категорій ідеї йдуть до їхнього оформлення в конкретній формі. Відбувається одночасне втілення форми й змісту книги»; це «процес створення художніх характерів, обставин, сюжету тощо, але разом з тим і процес створення загального смислу твору» [164, 40, 104 — 105].

На різних етапах творчого синтезу письменнику необхідно провести значний обсяг роботи. Якісно змінюється тепер характер спостережень і сприйняття. Якщо на стадії «загального пізнання» відбір і систематизація життєвого матеріалу здійснювалися відповідно до унітарної установки автора, тобто такої, яка ще не володіє конкретною, безпосередньою скерованістю, а тому й сам процес у значній мірі стійкий, то тепер він отримує цілеспрямованість і відбувається значно продуктивніше та інтенсивніше. «У цей період митця цікавить уже не життя взагалі, не людина взагалі, а окремі факти, події, характерні риси, властиві певному колу ідей. Спостереження і пізнання навколишньої дійсності несуть на другому етапі вибіркового характеру, — слушно зауважує Л. Левчук. — Коли у митця вже склався задум, тоді пізнання і спостереження життя несуть повністю усвідомлюваний, продуманий, ціленаправлений характер» [97, 118]. Окрім того, тепер починається основна праця над вивченням літературних джерел (історичного, наукового характеру), адже жоден письменник не може обмежитися в своїй творчій практиці наявними у його чуттєвому досвіді наглядно-пластичними і звуковими образами — потрібні ще спеціальні знання. Звичайно ж, цей момент творчої праці письменника дослідники виділяють чисто умовно безпосередньо перед об'єктивізацією художнього задуму, оскільки «задум є гібридною формою твору, і тому в ньому вже закладено, хоч і не повністю, матеріал його реалізації» [105, 123].

У якийсь момент творчої праці письменника настає час прототипів, які волею автора підпорядковуються задумові твору і проходять «повний круг» стадій творчого процесу для перетворення їх у повнокровний художній образ. Вони також можуть служити первіс-

ним поштовхом до творчого акту, оскільки опора митця на реальний матеріал неминуха. Але тільки після внутрішнього бачення цілісної і нерозчленованої художньої структури залучається смисловий, психологічний та естетичний потенціал прототипа у складний багатоступінчатий процес творчих формувань. Подібне можна сказати і про функціональні особливості реальних подій та ситуацій, яким для «піднесення» їх у ранг художньої правди необхідно пройти всі фази, у «стиснутому» вигляді, природно, творчих трансформацій.

Як правило, перед втіленням задуму в конкретно-чуттєвих символах у митця виникає потреба в розробці плану твору. Письмовий чи усний, попередній чи такий, що виникає безпосередньо в процесі роботи, план-схема чи план-програма, — він є обов'язковим компонентом творчої праці. У ньому в загальних рисах, з певною повнотою і ступінню систематизації намічається основна фабульна дія і система персонажів. Велику увагу розробці планів приділяли Золя, Флобер, Достоевський, Пушкін та ін. А от М. Горький, Жорж Санд, О. Толстой заперечують необхідність розробки плану художньої дії. Проаналізувавши деякі їхні висловлювання з цього питання, П. Медведєв прийшов до висновку, що вони «відкидають не самий принцип плану, а певну, найбільш раціоналістичну форму його — план як попередньо продуману й зафіксовану схему оповіді у всіх її елементах» [105, 141]. П. Медведєв виділяв два головних типи планів: детальний, всебічно і ґрунтовно розроблений, «конкретна програма всього твору», як, наприклад, «аналітичні плани» Золя, які займають іноді до двохсот сторінок, і план-схема, що являє собою начерк основних моментів художньої структури (Пушкін, Стендаль, Достоевський), а між ними «розташовуються різні проміжні типи планів, структура яких залежить від індивідуальної творчої манери даного письменника» [105, 141]. Зрозуміло, що це досить формальний поділ. Якщо взяти одного письменника, скажімо, Пушкіна, то його творча практика залежно від ідейно-художнього задуму, від особливостей життєвого матеріалу, багатьох об'єктивних і суб'єктивних факторів передбачала наявність різних типів попередніх розробок художнього матеріалу.

Завершальним етапом творчої праці письменника вважається процес словесного втілення задуму. І це закономірно, оскільки лише після втілення образів у словесні форми твір отримує самостійне чуттєве існування, буття поза суб'єктом-митцем. Однак «з допомогою мови думка не тільки формулюється, а й формується» [157, 228], і зародження художнього образу невіддільне від слова. Тому деякі дослідники розглядають процес матеріалізації результатів «внутрішнього творення» в слові паралельно з формуванням і розгортанням самого задуму, хоча функціональний зміст слова в різні моменти створення художніх цінностей буде неоднаковим. Якщо на початкових фазах творчого процесу, на етапі «виношування» пробразу словесному втіленню відводиться допоміжна роль, то на завершальних — усі мисленеві операції підпорядковані словесному оформленню об-

разних структур. Така широка задіяність слова у творчому акті письменника зумовила те, що деякі автори говорять про «етапність творчого процесу по словесному втіленню твору». Так, О. Ковальов на основі результатів самоспостережень М. Гоголя, М. Чернишевського, Л. Толстого у значенні таких виділяє три стадії. На першій письменник, з одного боку, записує окремі сцени, фрази, характеристики, а з іншого — «ще начерк всього твору в цілому, коли автор прагне об'єктивувати задум виношеного твору. На цьому етапі письменник не проявляє особливої турботи про точність висловів і в цілому про мову творів. Головне завдання — виразити у мовній формі зміст» [84, 109]. Далі йде уточнення — і всього змісту твору, і його окремих сцен, сюжетних ходів, композиційної побудови. При цьому може змінюватися навіть увесь задум, вводяться нові персонажі, вилучаються неприйнятні для задуму художні форми. І нарешті, «третій етап — робота над мовою. Письменник прагне до максимально адекватного вираження змісту в слові» [84, 109].

Процес «написання» твору, особливо на завершальних стадіях, у багатьох моментах зводиться до технічної роботи. В той же час він цікавий з точки зору психології художньої творчості, оскільки не є ні чисто механічним, ні чисто формальним діянням, а в повному значенні слова результатом творчої діяльності. П. Медведєв у цьому «надскладному інтегральному процесі» виділяв дві основні тенденції: «Перша зводиться до максимальної конкретизації окремих елементів задуму й плану. Ніякі загальні номенклатури тут не можуть мати місця; загальне отримує вираження тільки через образно-конкретне, через часткове». А друга тенденція носить уже синтетичний характер і зводиться до «створення із цих елементів цілого художнього ансамблю. Окремі елементи повинні пронизати один одного; кожний із них функціонує тільки в єдності цілого» [105, 150]. Та П. Медведєв підкреслював і те, що теоретичний аналіз процесу словесного втілення розгорнутого в художніх формах праобразу таїть у собі немало труднощів через багатоманітність його індивідуальних відхилень та варіантів, пов'язаних із особливостями психічної організації письменника, його творчої техніки, систематики роботи тощо. У більшості випадків дослідникові доводиться обмежуватися тут загальними заувагами або ж переходити на конкретну характеристику творчого процесу того чи іншого автора.

## РОЗДІЛ ІV

### ГОЛОВНІ СИЛИ ТВОРЧОГО СИНТЕЗУ

З'ясувавши питання динаміки і внутрішнього плану типологічно спільних «течій» творчого синтезу, перейдемо до характеристики суті, природи та специфічних ознак його головних сил — мислення, чуття і фантазії, до виявлення їх психологічних пружин та механізмів.

Нагадаємо, що Б. Мейлах сумнівався у правомірності застосованого Л. Виготським методу об'єктивно-аналітичного вивчення внутрітекстових відносин для психології творчості. На його думку, питання художнього чуття, мислення і фантазії необхідно розв'язувати лише «в аспекті процесів творчості, з точки зору їх структурних функцій у ході створення художніх цінностей» [109, 15]. Можна сказати, що в цій дискусії зіткнулися два чи не найпоширеніших підходи, характерних для пізнання аналізованих нами реальностей, та лише їхня «співдружність» може гарантувати науковий успіх, незалежно від того, чи дослідження йтиме шляхом вивчення процесуальної структури явища, а чи через осягнення його суті, природи й характерних ознак.

Та існує ще один фактор, ігнорування якого значно збіднило б розуміння цих головних сил творчого синтезу. Кожний естетичний образ є продуктом активної творчої взаємодії і взаємозумовленості об'єкта (життєвої реальності) та суб'єкта (митця). Інакше кажучи, творчий процес у найзагальнішому вигляді можна трактувати як своєрідну форму творчих взаємин відображуваного світу й відображуючої «природи». Отож, окремі аспекти психології творчості можна розкрити з точки зору специфіки художнього відображення. В ідеалі дослідникам потрібно торкатися тут багатьох проблем: природи художнього відображення, різноманітності конкретики відображальних процесів, суті і змістового багатства художнього відображення як пізнання, що є основою мистецтва, тощо. Та в даному разі нас цікавить лише ключовий з позицій установчих цілей і завдань момент: ефективне і продуктивне вирішення питання про те, що робить факт життя фактом мистецтва, або ж, кажучи словами Л. Виготського, що перетворює «виноград» у «вино» в системі суб'єкт-

об'єктних відношень. Тому приєднуємося до тези О. Лілова, що «головне джерело специфіки художнього мислення (як і художнього чуття, художньої фантазії. — Р. П.) треба шукати... в особливому взаємовідношенні між об'єктом і суб'єктом у процесі художнього пізнання», заперечуючи думку про ігнорування «форми його реалізації» [99, 119]. Більше того, вивчення внутрітекстових відносин творів словесного мистецтва, особливо з літературознавчої точки зору, має стати тут центральним. На наш погляд, правильне й найбільш відповідне істині розуміння аналізованих явищ можливе при дослідженні їх у трьох площинах: як особливого типу взаємостосунків між об'єктом і суб'єктом у процесі художнього відображення, в аспекті динаміки творчої думки й аналізу центральної ланки народження образу, а також при всебічному й глибинному вивченні художніх структур.

### Художнє мислення

Художнє мислення — складна, багатогранна й полідетермінована реальність, що потребує різнопланових підходів до її вивчення. Але смислова, функціональна й методологічна основа жодного з них не розроблена достатньо. На даному етапі можемо говорити про окремі, відособлені один від одного напрями дослідження. А тим часом саме поглиблене вивчення різних аспектів проблеми сприяє всебічному пізнанню феномена і може стати реальною основою для створення цілісної концепції художнього мислення. Це справа майбутнього науки, а наша мета значно скромніша — узагальнити й проаналізувати теоретичний матеріал на цю тему та, доповнивши його власними міркуваннями, спробувати сформулювати деякі висновки методологічного й загальнотеоретичного характеру.

Вище уже йшлося про дослідження творчого мислення письменника. Та першорядним при вивченні художнього мислення має стати розкриття його суті, з'ясування природи й характерних ознак. На жаль, наші дослідники психології творчості цими питаннями займалися недостатньо. Надійним ключем для їх-розуміння і розв'язання може стати наукова спадщина І. Павлова, зокрема його вчення про різні типи людей та про взаємодію і взаємозумовленість двох структур нервово-психічної конституції особистості — першої й другої сигнальної систем. «Життя розбірливо вказує на дві категорії людей: художників та мислителів, — писав він. — Між ними значна відмінність. Одні — художники у всіх їх родах: письменників, музикантів, живописців та ін. — схоплюють дійсність цілком, суціль, сповна, живу дійсність, без всілякого дроблення, без всілякого роз'єднання. Інші — мислителі — саме дроблять її і тим ніби умертвляють, роблячи з неї якийсь тимчасовий скелет, а потім поступово ніби знову

збирають її частини і хочуть їх таким чином оживити, що повністю їм все ж так і не вдається» [116, 213].

По суті, йдеться про особливий тип взаємовідносин між суб'єктом та об'єктом у процесах духовно-творчої діяльності в мистецтві та в науці. Саме він забезпечує, з одного боку, специфіку художнього відображення, а з іншого — зумовлює своєрідність мислення, чуття і фантазії, які діють у сферах художньої творчості. У кінцевому результаті ці суб'єкт-об'єктні взаємовідносини детерміновані цілями різних видів пізнання. «В той час як у процесі наукового пізнання, — стверджує О. Лілов, — головна мета суб'єкта — виявити внутрішню сутність і всезагальність об'єкта, що веде до більшої абстракції, в процесі художнього пізнання мета суб'єкта — виявити б е з п о с е р е д н ь е відношення всезагальної сутності об'єкта до всезагальної сутності самого суб'єкта, самої людини в конкретних умовах його життя і перспективі його розвитку» [99, 213].

Процеси як наукового, так і художнього пізнання — це аналітично-синтетичне осмислення чуттєвих даних. Тому специфіка кожного з них корениться саме в особливостях протікання операцій аналізу й синтезу. Питання ці стали предметом спеціальної уваги О. Г. Ковальова, який відштовхувався у своїх міркуваннях, власне, від ідей та принципів рішень І. Павлова. На перший погляд може здатися, починає свої роздуми вчений, що цілісність художнього сприймання й бачення виводить із арсеналу письменника аналітичні операції. Але це не так. Вони існують у творчій практиці митця, і без них унеможливився б будь-який процес сприймання і творення. Цілісність художнього сприйняття і бачення не виключає, а передбачає їхню структурність. Відмінною тут є специфіка протікання цих процесів у «природах» митця і мислителя. Перша особливість полягає в тому, що «аналіз у митця підпорядкований синтезу. Схоплюючи окреме (явище природи, рису характеру, особливості мови), він тут же синтезує це з раніше отриманими враженнями, завдяки чому утворюється щось цілісне, образ, багатий індивідуальними і разом з тим характерними для певного роду явищ рисами» [84, 27]. Іншими словами кажучи, у мистецтві операції типізації, ідеалізації, гіперболізації тощо проходять непомітно, що й забезпечує художньому баченню «правдоподібність» життя, цільне бачення, властиве художньому типові людей. Наступна специфічна ознака аналітично-синтетичного мислення письменника витікає з характеру його творчої фантазії. Оскільки метою його є конструювання нового чуттєвого світу, то створюватися він повинен не на голих поняттях і абстракціях, а на конкретних уявленнях, на осмисленні тих чи інших сторін життєвих реалій, на багатоманітних формах реалізації сутності через конкретно-чуттєві образи. Тому «митець, аналізуючи, акцентує увагу на окремих аспектах одиничного явища, при цьому не відкидаючи, не абстрагуючись від форми явища, а навпаки, відбирає найбільш яскраве в предметному світі і в підсумку створює ти-

повий образ. Учений акцентує увагу на властивостях, повністю абстрагуючись від форми, а в результаті синтезу утворюється абстрактна ідея» [84, 31]. До сказаного можна додати, що аналітична робота письменника вершиться, як правило, на етапах художнього сприйняття, а синтез — у процесі художньо-творчого формування нової ідеальної дійсності у «внутрішньому баченні», хоч у конкретних випадках мають місце найрізноманітніші варіації.

Усе це, повторюємо, зумовлюється особливим типом взаємовідносин між об'єктом і суб'єктом художнього пізнання. Становлення такого типу суб'єкт-об'єктних взаємозв'язків і залежностей проходить на стадії відображення предметів навколишньої дійсності в свідомості митця, а в процесі безпосередньої духовно-практичної діяльності відбувається їх дальше поглиблення й розгортання. Причому мова має йти не про односторонні впливи об'єкта відображення на суб'єкт чи навпаки, не про відносини підпорядкованості одного компонента іншому, а про взаємодію, творчу активність цих двох взаємозумовлених, але все ж відносно самостійних, спрямованих назустріч одна одній, субстанцій пізнавального процесу, про їхні постійні переходи в процесі творчого освоєння світу. Спрощено-вульгарне розуміння цих залежностей неминуче викличе суттєві в методологічному плані помилки. Абсолютизація чи хибне тлумачення першого спричиняється до вульгарного соціологізму, а другого — до загальнонофілософського суб'єктивізму. Це, однак, не означає, що між реальністю, яка відображається, і відображуючим суб'єктом пізнання (письменником) можна поставити знак рівності. Визначальна і провідна роль буття в процесах відображення не викликає сумніву через його первинність і стосовно походження, і стосовно змістового багатства творів словесного мистецтва, і стосовно детермінованості художніх цінностей середовищем. Але суб'єкт художньо-творчої практики є частиною цієї високоорганізованої матеріальної структури, тому має реальну, хоч і відносну, самостійність, і за певних умов, у процесі конкретної взаємодії письменника з життєвим матеріалом при безпосередньому творенні роль його виходить на передній план. «Суб'єкт-творець при діянні й творчості є організуючою і спрямовуючою силою, він готує, перевіряє і встановлює нововиниклі зв'язки та взаємозалежності і в цьому розумінні створює бажані об'єкти й процеси. Тому в процесі творчості і при використанні результатів творчості провідна, визначальна роль належить суб'єкту» [40, 326]. При такому розумінні «про визначальну роль предмета в процесі виникнення творів мистецтва можна говорити лише як про передумову» [40, 391]. Тому, розглядаючи питання відношення творчої активності письменника і життєвого матеріалу в процесі художнього освоєння дійсності, треба постійно мати на увазі двосторонній, діалектичний характер їх зв'язків. У результаті такої взаємодії, з одного боку, суб'єкт збагачує свою природу, свій внутрішній світ, а з іншого — естетично збагачує саму дійсність, підносить її на якісно новий

рівень, відкриваючи в ній нові можливості, внутрішні потенції розвитку.

На сьогодні найбільш повною і обгрунтованою стосовно питань природи і типологічних особливостей художнього мислення є концепція болгарського дослідника О. Лілова. Тому наші міркування будуватимуться на основі її положень, доповнюючись тими продуктивними рішеннями, які дала наша наука.

У своїх студіях О. Лілов виходив із розуміння художнього пізнання як процесу, де зливаються в діалектичній єдності «споглядання й абстракція, переживання й мислення, розум і уява, логіка й інтуїція — всі потоки і всі інстанції людської пізнавальної діяльності» [99, 156]. Естетичною серцевиною цього індивідуально-творчого процесу вчений вважав художнє мислення, що становить нерозривну єдність своєрідно співвіднесених між собою емоційних та інтелектуальних елементів. Автор категорично виступив проти ототожнення даної реальності з художнім пізнанням, з творчим процесом чи із творчою уявою, а також проти того, щоб вважати її еквівалентом інших. Кожна з цих категорій має свій предмет вивчення, свої типологічні риси й ототожнювати їх не тільки недоцільно, а й шкідливо з наукового погляду.

О. Лілов центральну тезу не виводить, вона — задана в загально-теоретичному засновку, і подальші науково-теоретичні розмірковування вченого зводяться до обгрунтування й доведення цієї тези. І робиться це якраз у плані розгляду особливого типу взаємодії між об'єктом і суб'єктом відображення, що наглядно демонструє, як на різних етапах формування художнього образу збільшується його інтелектуальне навантаження. Центр уваги переноситься, таким чином, на образ як головну доміанту художнього мислення. Це закономірно, оскільки «першим етапом аналізу засобів мисленевого відображення повинно, мабуть, стати з'ясування сукупності елементів, що його стосуються» [187, 22]. Образність художньої творчості і її конкретно-чуттєву основу дослідник виводить із детермінованості кінцевою метою — осягнення сутнісного через багатоманітність його конкретних виявів. При цьому Лілов спрямовує зусилля на те, щоб всебічно обгрунтувати думку про неможливість художнього мислення виконувати покладені на нього функції при спіранні тільки на безпосереднє знання. Уже чуттєвий образ суцільно пройнятий думкою. Процес формування художньої ідеї виразно показує роль і місце безпосереднього й опосередкованого, всіх душевних і фізичних сил особи письменника, потребу встановлення причинно-наслідкових зв'язків.

Іншим важливим аспектом дослідження було вивчення своєрідності художнього мислення як особливого типу мисленевої діяльності, а точніше — глибинної його специфічної властивості, якою, на думку більшості вчених, є художня образність. Підкреслюючи її важливість і першорядну необхідність для мистецтва, автор робить пра-

вильний висновок, що це аж ніяк не єдино важливий елемент художнього мислення — поряд з ним функціонують і суто логічні атрибути: судження, абстракції, умовиводи тощо. Мабуть, слід говорити і про їх якісно своєрідні властивості в механізмах художнього мислення. Адже інтелектуально-раціональна наповненість, скажімо, есе й оповідань Борхеса за всієї її зовнішньої подібності до доказово-аналітичних прийомів ученого — явища не ідентичні. Якісна відмінність їх у тому, що це мислення усе ж таки письменника, але письменника-інтелектуала, письменника-мислителя. У даному разі маємо приклад органічного поєднання, а в окремих випадках і повного злиття двох структур — художнього і наукового мислення, своєрідного синкретизму в наш інтелектуальний вік, конструюючою основою якого все ж є, на нашу думку, художня домінанта.

Специфічні ознаки мислення в мистецтві О. Лілов в основному розглядає в плані розширення й уточнення положення В. Белінського про художнє мислення як мислення в образах, що викликало гостру полеміку, чимало різноманітних тлумачень і містифікацій. «Мистецтво є безпосереднє споглядання істини або мислення в образі», — писав В. Белінський у статті «Ідея мистецтва». Це твердження має як свої сильні моменти, так і деякі неточності, хоча б тому, що жоден письменник не мислить у творчому процесі готовими образами — він повинен їх творити і водночас організовувати матеріал за властивими йому законами й творчими принципами в художню структуру. Обмеженість такого твердження полягає і в применшенні ролі логічно-раціональних та опосередкованих моментів пізнання в генезі естетичних цінностей. Тому треба вести мову не так про помилковість тези В. Белінського, як про її не зовсім точне формулювання. По суті, О. Лілов і йде цим шляхом. Уточнення його розгортаються по лінії визначення специфіки стосунків між художнім мисленням і художнім образом, які необхідно розглядати як «відношення процесу й результату. Художнє мислення — багатогранний і багатоступінчатий процес, що вбирає в себе різні й багатоманітні чуттєво-інтелектуальні операції, а художній образ є результатом цього процесу, реалізацією художньої думки» [99, 190].

Важливим у дослідженні О. Лілова є й те, що він всебічно довів наукову неспроможність положення про художнє мислення як мислення «чуттєвими конкретями», адже зустрічаються ще праці, де відстоюється і такий погляд. Природничо-наукову основу подібних тверджень їх автори намагаються відшукати у вченні І. Сеченова про «конкретне предметне мислення». Але підстав для таких заяв, вважає вчений, немає. Проаналізувавши праці І. Сеченова, в яких дається розуміння онтогенетичного розвитку мислення, зокрема, студію «Елементи думки», О. Лілов прийшов до висновку, що їх конкретно-наукова наповненість не дає приводу для подібних тверджень. Ідеї

про «чуттєві конкрети» художнього мислення можуть виникнути лише при поверховому ознайомленні з ученням відомого фізіолога, яке «стало значним кроком уперед до адекватного розуміння суті мислення саме тому, що воно пов'язує в процесуальній єдності чуттєво-предметне сприймання і абстрактно-логічну діяльність людини» [99, 198].

Як бачимо, О. Лілов намагався головним чином всебічно осмислити положення про визначальну роль інтелектуально-розумових сил у художньому мисленні. Такий науковий акцент оправданий і необхідний, бо й досі робляться спроби пов'язати художній тип людини повністю з активністю першої сигнальної системи. Для підтвердження таких хибних уявлень нерідко в «спільники» насильно залучається І. Павлов. Так, у Павлова іноді зустрічаються не зовсім точні формулювання, категоричні судження, але ідентифікація художнього типу з першою сигнальною системою суперечить усьому духові вченню великого фізіолога, підриває основи його рефлексійної теорії відображення, всю систему поглядів, основу на діалектичному розумінні взаємодії двох реальностей нервово-психічної організації індивіда. Сам учений чітко й недвозначно заявляв, що друга сигнальна система завжди відіграє роль «вишого регулятора людської поведінки», це «свого роду пан першої сигнальної системи» [116, 334]. У діалектико-матеріалістичній психологічній, естетичній та літературознавчій теоріях домінує думка, що створення художніх цінностей ґрунтується на діалектичній зумовленості чуттєво-емоційного та абстрактно-інтелектуального рівнів пізнання, й провідна роль у художній культурі належить усе ж інтелектуальним факторам. Думається, така теза давно повинна була стати аксіоматичною. Про це красномовно свідчить саме поняття — художнє мислення.

У подібному напрямі просуваються й наукові пошуки Г. В'язовського. Він вважає, що «оскільки в літературно-художньому творі дійсність відображується у формі художніх образів, то письменник мислить образами. Так, він мислить образами на виду у читача, образами його вчить, хвилює, переконує. Та, щоб створити ті образи, він не може обмежитися лише образами мислення» [47, 68]. Тобто, якщо розглядати художнє мислення під кутом зору вже завершених художніх систем, то створюється видимість мислення образами. Тому не підлягає сумніву той факт, що серцевину мислення письменника в творчому акті становить художній образ, треба лише відійти від розуміння його як почуттєво-емоційної даності, а інтерпретувати як продукт складних взаємин і впливів, як органічне злиття образного й дискурсивного, чуттєвого й раціонального. Цілковито чуттєвими не бувають навіть образи наших сприйнять, тому що в їх формуванні, завдяки творчій природі свідомості й випереджаючому відображенню, здійснюються неусвідомлювані аналітично-синтетичні

операції. А при залученні в систему духовно-творчої діяльності в ті образи вливаються значно могутніші струмені інтелектуального духу (крім процесу художнього узагальнення й типізації В'язовський захищає сюди ще скерованість образно-асоціативного потоку думкою письменника в певне річище, вибір «з хаосу вражень та переживань» відповідного до задуму матеріалу тощо. Отож, «художній образ утворюється як синтез окремих образів-зліпків, як їх узагальнення, яким письменник прагне не просто показати те, що він бачив, а виявити своє розуміння баченого, дати йому відповідну оцінку, визначити його місце й значення в житті людей. Художній образ — це усвідомлене, емоційно насажене, ідейно спрямоване наочно-конкретне відображення явищ дійсності» [47, 70].

Такий аспект дослідження проблеми художнього мислення важливий, однак ним не повинна затиюватися багатогранність явища. Не менш важливе й необхідне всебічне осмислення опорної і в певні моменти провідної ознаки художнього образу — його чуттєво-емоційного осердя. Очевидно, що чуттєвий образ, проходячи стадії творчої трансформації і заломлюючись у «природі» митця, змінює свою якість не лише під впливом енергії інтелектуального фонду, а й рівною мірою на складнофункціонуючих регістрах творчої фантазії та художнього чуття. Та це сприймається як само собою зрозуміле і лишається поза увагою дослідників.

На сьогоднішній день запропонована О. Ліловим концепція природи художнього мислення найповніша за охопленням матеріалу та глибиною його наукового осмислення. Проте наявні в ній і деякі дискусійні моменти, а подекуди необхідно зробити певні уточнення й доповнення. Ця теорія дає розуміння суті явища, його корінної специфічної ознаки, але не завжди повно й точно визначає природу та й, певною мірою, своєрідність художнього мислення загалом. У чому це проявляється?

По-перше, вихідна заданість наукової розвідки на чуттєво-інтелектуальну природу художнього мислення привела О. Лілова до випущення з уваги ще одного важливого компонента, «великого дару», за словами К. Маркса, — фантазії. Хоча побічно згадується про її важливу роль у формуванні поетичного всесвіту, але в контекст дослідження вона не вводиться, що збіднює всю концепцію. А вже той простий факт, що сутнісним ядром мистецтва є художній образ, веде до визнання за фантазією провідної сили в творенні поетичних шедеврів. Ще більшою мірою не обійтися без її участі при становленні цілісних художніх «споруд» з їх своєрідністю внутрішніх структур і парадигм. Наукові дані сучасного рівня пізнання свідчать про найтісніші зв'язки і навіть повне злиття фантазії й мислення в процесах пізнання. «Фантазія може співвідноситися зі всіма елементами думки, — пише Ю. Дороних. — По суті, будь-яка мисленева фігура включає в себе в явному чи неявному вигляді елементи фантазії, тієї фантазії, яка сама в ході трудових процесів попередньо допомагала

виробленню логічних фігур» [66, 144]. Ще більш категорично висловлюється з цього приводу А. Васадзе: «Художнє мислення є не чим іншим, як інтелектуальним обслуговуванням того специфічного емоційного процесу, в якому вже народжене на основі переживання праобразу художнє чуття знаходить втілення в чуттєво-конкретних, мовних образах. У сфері художньої творчості процес мислення також проходить на рівні фантазії, оскільки мета такого процесу мислення, як і художнього чуття, полягає в проявленні праобразу в чуттєво-конкретних символах. Мислення протікає тут на рівні фантазії також остільки, оскільки в процесі пізнання проходить осягнення розумом і оцінка образів як чуттєво-конкретних символів» [38, 119 — 120]. Грузинський дослідник висунув також ідею про синтетичну природу художнього чуття, в якому сплелися воедино нероздільні компоненти: фантазія, мислення і емоції [38, 124 — 125]. Мабуть, можна допустити, що природу художнього мислення складає також «синтетичне ціле» цих же трьох структурних одиниць: думки, фантазії та чуття, — але при цьому воно все ж залишається мисленням, тобто «вищою формою активного відображення об'єктивної реальності, що полягає в цілеспрямованому, опосередкованому й узагальненому пізнанні суб'єктом корінних зв'язків та відношень предметів і явищ, в творчому знаходженні нових ідей, прогнозуванні подій та діянь» [168, 391]. І досягається все це специфічними засобами.

По-друге, спротив викликає заперечення О. Ліловим необхідності об'єктивно-аналітичного підходу до естетичних цінностей з метою пізнання досліджуваного об'єкта. Учений намагався обмежитися в своїх теоретичних студіях внутрішніми ресурсами естетики, а в даній ситуації потрібні власне літературознавчий підхід, «анатомування» художнього тексту, без чого важко розраховувати на продуктивні пошуки в царині художнього мислення. І це добре ілюструє сама праця О. Лілова. Так, аналізуючи художні здобутки останніх (на час виходу книги) десятиліть, де спостерігається посилення ролі філософсько-інтелектуальних елементів, зокрема в художній практиці Б. Брехта, дослідник робить правильний висновок, що ця тенденція аж ніяк не применшує значення емоційного начала в мистецтві. Адже «Брехт-теоретик і в ще більшій мірі Брехт-художник не ігнорує ролі чуттєвих вражень, а вимагає їх глибинного аналізу й осмислення; не очищає мистецтво від емоційних переживань, а висвічує їх світлом інтелекту, щоб краще показати, в якому вони знаходяться відношенні до людської сутності й місії; не замінює почуття розумом, а досліджує, як зробити їх красивішими, більш людяними» [99, 212]. Але на основі чого зроблена така заява? Без аналітичних досліджень художнього світу драматурга тут не обійтися. І справді, хоча О. Лілов сам і не проводив таких вивчень, свої судження він ґрунтує на подібних спостереженнях Є. Суркова.

І, по-третє, не завжди переконливими бувають висновки вченого щодо образності й емоційно-чуттєвої основи як визначальних при-



кмет художнього мислення. Адже конкретність та опора на дані чуттєвого споглядання, як справедливо вважав І. Виноградов, властива й науковому мисленню [42, 43]. Отже, стосовно художнього мислення треба говорити про своєрідність його конкретики й образності, а точніше — спробувати визначити їх реальну основу.

Тому, не применшуючи принципової ваги концептуальних рішень О. Лілова, вважаємо, що продуктивніший підхід тут намітив А. Васадзе. Як пам'ятаємо, чуттєва домінанта художньої конкретики зумовлюється тим, що діючі в мистецтві емоційні переживання є безпосередньою основою художнього мислення, а «мислення в процесі художньої творчості є образним остільки, оскільки воно впливає з праобразу. Всі образи, що постають у творчому процесі, є не так продукт мислення, як вияв потенції праобразу; і з цього погляду образне мислення, за самою своєю суттю, є не мислення образами, а мислення над образами, потенційно заданими в «схемі» праобразу. Не треба розуміти образне мислення буквально. Образне мислення треба розуміти як осмислення значення праобразу за допомогою образів, що постають у процесі його прояву. Лише проникаючи в сферу фантазії, поет мислить образно. І мислення митця відрізняється від мислення людей науки саме тим, що воно осмислює праобраз і осмислює його з допомогою слів, у яких з особливою гостротою акцентується їх конкретно-чуттєвий вияв, предметність їх змісту» [38, 58 — 59]. Таке розуміння веде до прояснення іншого аспекту питання: специфіка художнього мислення визначається не так образом, як своєрідністю композиційної організації матеріалу. Адже праобраз у своїй цілісній даності, нагадаємо, утримує в собі і певну спрямованість творчої активності, і немало елементів змісту й художньої форми, які в процесі «визрівання» естетичних цінностей будуть розгортатися системно. Щоправда, і підхід О. Лілова до проблеми дає можливість простежити, як відбувається видозміна механізму чуттєвого узагальнення в системі художнього пізнання, яких внутрішніх змін зазнають одиниці спостереження, трансформуючись у структури художнього мислення. При цьому вчений міг прийти до ширших, раціонально вивіреніших висновків про те, що специфічна ознака художнього мислення досягається передусім якісно-своєрідним співвідношенням і об'єднанням життєвого й художнього матеріалів. «Засобом, що забезпечує рух форми художнього відображення до сутнісного осягнення, служить не тільки і не стільки перетворення самих образів, скільки способи їх об'єднання: багатоманітність композиційних структур, що використовуються в різних видах мистецтва», — слушно зазначають В. Шинкарук і Т. Орлова [187, 24].

Важливо не пропустити ще один істотний момент: оскільки художнє мислення — це окреми й тип мислення, то тут діють свої, специфічні закони й принципи, перед потребою дослідження

яких рано чи пізно стануть учені. Поки що в цьому плані написана лише праця С. Раппопорта «Про природу художнього мислення».

Учений запропонував при вивченні даного феномена виходити не з форми, а зі змістової модальності художнього мислення, і висунув думку «про існування особливої, відмінної від наукової, художньої логіки, особливих художніх ідей, про специфічний предмет художнього мислення, про своєрідний «механізм» осмислення» [138, 312] художніх формул. Найбільш повно — наскільки це можливо на перших ступенях пізнання, при тогочасному рівні розвитку наукових знань — висвітлені питання про специфіку предмета художнього мислення і художню ідею як результат мисленевого процесу в мистецтві. Визначенню предмета художнього мислення передую характеристика двох взаємопов'язаних видів суспільного досвіду — досвід фактів і досвід відношень. Якщо наукове знання, за логікою вченого, є результатом осмислення першого, то мистецтво спрямоване на осягнення властивими йому засобами досвіду ставлення індивіда до дійсності, це своєрідне пізнання предметної реальності в світлі людських пристрастей, переживань, роздумів тощо. Змістом цього особливого типу пізнання є художня ідея. Але проблему специфічної залежності структурних величин і внутрішнього порядку в художньому тексті дослідник розглядає лише на матеріалі музики. Стосовно інших видів мистецтва, в тому числі словесного, він обмежується загальними заувагами про існування таких і тут.

Хотілося б додати, що свої специфічні закони й конструюючи особливості існують у художній свідомості певних літературних напрямів, шкіл. Способи художньої організації матеріалу в єдине ціле в романтиків і в представників вітчизняної реалістичної традиції далеко не однотипні. Ще виразніше проявляється полісемантичне багатство всезагального й індивідуально неповторного в художньому мисленні окремих творчих особистостей. Бо кожен письменник створює свій художній світ за властивими лише його художній культурі законами й творчими принципами, з окремою внутрішньою логікою розгортання подій, співвідношення компонентів і механізмів художнього впливу. У цьому сила й краса мистецтва, так і повинно бути. За всієї глибинної типологічної спільності художніх галактик, наприклад А. Платонова й М. Шолохова, вони значно різняться внутрішніми структурами й парадигмами. Послання реального й умовного планів зображення, витворення фантазмагоричного світу бачимо і в Ф. Кафки, і в М. Булгакова, і у В. Шевчука... Але в кожного це злиття фольклорних, конкретно реалістичних, химерних і фантастичних струменів, виведення архетипологічних формул індивідуально неповторне за своїми творчими рецептами. Принципова однотипність художнього мислення різних письменників не виключає, а передбачає наявність специфічних прикмет. Саме через цю

індивідуально-творчу своєрідність і неповторність розкривається, реалізує себе всезагальне.

### Художнє чуття

З попереднього аналізу ясно, що практично неможливо вести мову про художній світ письменника під кутом зору його формування в «творчій суб'єктивності» чи про процесуальну структуру мистецтва без урахування смислових і функціональних особливостей художнього чуття. Емоційні переживання відіграють у мистецтві дуже важливу роль. Причому слід говорити не про зв'язки художнього чуття з його окремими елементами, стадіями творчого процесу тощо, а про співвідношення з художньою творчістю в цілому, зі всім її змістом, динамічною і функціональною реальністю. Намагаючись визначити сутність художньої творчості, Л. Толстой писав: «Викликати в собі раз звідане чуття, і викликати його в собі через посередництво рухів, ліній, звуків, образів, виражених словами, передати це чуття так, щоб інші звідали те ж чуття — в цьому полягає діяльність мистецтва» [163, 357].

При визначенні та вивченні художнього чуття, як і чуття взагалі, виникають значні труднощі, насамперед через «недостатню чітку диференціацію емоцій та інших психічних явищ, різноманітність якісних відтінків емоційних переживань, невиразність і невизначеність їх для самого суб'єкта, неоднорідність індикатора емоційних станів, труднощі їх словесного вираження, моменти динаміки і трансформації емоційних станів тощо» [100, 109]. Та незважаючи на все це, зусиллями С. Х. Раппопорта, Г. Х. Шингарова, Л. С. Виготського, Н. М. Шляхової, П. В. Симонова і головним чином А. Г. Васадзе зроблено немало для дослідження цієї складної психічної даності. Так, П. Симонов вбачав пряму залежність між виконанням митцем «надзавдання» і «активним станом спеціалізованих мозкових утворень», що «живлять» чуттєво-емоційну сферу, яка стимулює автора працювати відповідно до його суспільних та естетичних ідеалів. Емоційні переживання в мистецтві обслуговують, на думку П. Симонова, якраз систему вищих, пізнавально-творчих потреб, тому й така важлива їхня роль у механізмах вирішення творчих завдань. Дослідник відкидає як науково неспроможну і в корені невірну здавна побутуючу думку, буцімто творчу енергію активізують і стимулюють негативні емоції. Відстоювати такий погляд, значить робити висновки на основі поверхових, зовнішньо видимих показників, бо, по суті, в творчому процесі беруть участь саме позитивні чуття. «Переживаючи гострий дефіцит прагматичної інформації, приміром, при втраті близької людини, митець безсвідомо трансформує систему своїх потреб, у результаті чого на передній план виходить творча потреба, яка повністю може бути задоволена. При цьому сам процес творчості протікає не на фоні відчаю й горя, а на фоні емоційно-позитивного піднесення всіх творчих сил» [155, 93].

Питання про зв'язки емоцій з різними змістовими і функціональними моментами художньої творчості всебічно й ґрунтовно розглянуті в праці Н. Шляхової «Емоції і художня творчість». Емоційна насиченість, вважає автор, властива різним видам людської діяльності, та в мистецтві вона становить «невід'ємний компонент не тільки творчого процесу, а й самого змісту образу, вклинюється в його наслідки як складова частина одержаних знань» [188, 6]. Багатство чуттєво-емоційного фонду є опорною властивістю духовно-творчої діяльності митця і пронизує всі її компоненти та рівні, всі елементи й стадії творчого процесу, починаючи від виникнення художнього задуму і закінчуючи сприйняттям реципієнтом естетичних цінностей, причому «кожен цей етап має свій емоційний акомпанемент, різний як за силою звучання, так і за роллю в загальному процесі творчості» [188, 30]. Емоційна домінанта відіграє немаловажну роль вже на етапі відображення об'єктивної реальності у свідомості автора, де вона забезпечує відбір життєвого матеріалу, регулює і оцінює потік «живого споглядання», а це прямо впливає на творчі імпульси письменника. Окрім того Н. Шляхова повсюдно відстоює думку про органічну єдність і взаємопроникливість чуттєвих та інтелектуальних елементів як внутрішню закономірність художнього пізнання, де домінуюча роль належить-таки стихії раціонально-логічного, про потребу конкретного підходу до явища, оскільки «не можна говорити про вплив емоцій взагалі, а слід враховувати, що цей процес виявляє себе в рамках певної структури, в межах особи, і риси цієї структури та особи не залишаються байдужими до змісту та експресії почуття» [188, 60].

Тривалий час найпоширенішим поглядом на суть і природу художнього чуття вважалася концепція Л. Виготського. Він стояв на позиціях тих психологів, які визначали чуття як феномен свідомості. Сфера функціональної активності художнього чуття поширювалася як на процеси створення естетичних цінностей, так і на їхнє сприйняття. Причому конкретний аналіз учений проводив усе ж переважно з позицій другого — художнього чуття як основи естетичної реакції. Л. Виготський одним із перших запропонував розглядати художнє чуття у співвідношенні з фантазією, що є «центральним вираженням емоційної реакції». В результаті художнє чуття інтерпретувалося як втілене в образах фантазії життєве емоційне переживання. Воно «є те ж саме чуття («звичайне», життєве. — *Р. П.*), що розроджується надмірно посиленою діяльністю фантазії» [46, 265, 267]. Емоції в мистецтві, доводив дослідник, ніколи не функціонують у чистому вигляді. Це завжди складне переплетіння і поєднання багатопланових, суперечливих почуттів, «провідні партії» в яких виконують емоції змісту та емоції форми; якраз вони є «зображенням плинності чуття». Внутрішні збудники поглиблюють у процесі розвитку і «розгортання» закладені в природі даних величин антагонізми, що стрімко веде до «короткого замикання» у верхній точці, а разом з тим — до розрядки,

знищення і перетворення афектного стану. «Вибухова реакція» знищує афекти змісту афектами форми. Цей кульмінаційний момент автор позначає терміном «катарсис». Розрядження нервових токів, які наявні в художньому чутті, здійснюється в протилежних напрямках і веде до їхнього просвітлення. У цьому й полягає основний закон естетичної реакції. Таким чином, міркування Л. Виготського про суть художнього чуття базуються на тезі, «що будь-який твір мистецтва таїть у собі внутрішній розлад між змістом і формою і що саме формою досягає митець того ефекту, що зміст знищується, ніби поглинається» [46, 273].

Як бачимо, в концепції художнього чуття Л. Виготського наявні деякі «тіньові» аспекти. Вони зводяться головним чином до таких моментів: 1) хоч учений і твердив про неможливість осмислення внутрішніх законів і механізмів мистецтва без урахування складних зрушень у сфері неусвідомлюваної психічної активності, все ж ця ділянка «природи» митця залишилася в нього без науково-теоретичного висвітлення, що значно обмежило розуміння досліджуваного феномена; 2) з теорії Л. Виготського незрозуміло, чому художнє чуття розгортається і «працює» у тому чи в іншому напрямі, тобто в ній не враховується момент цілеспрямованої рушійної сили, що «перетворює хаотичні асоціації в осмислений пошук» [103, 73 — 74]; 3) художнє чуття дослідник трактує як руйнівну, а не творчу силу. Творча ланка в концепції Л. Виготського відсутня, а відомо, що «в психічній діяльності людини ніщо не зникає повністю. Якщо думка або чуття вибухають чи руйнуються, то в підсумку такого акту неминуче виникає або інша думка, або інше чуття — у всякому випадку залишається якийсь результативний слід. І вибух, катастрофічний момент у катартичному процесі насправді є не завершальним, а лише центральним, кульмінаційним пунктом його руху. В результаті вибуху і руйнування суперечливих інтелектуальних сил виникають, моментально отримують життя якісь нові душевні сили» [110, 24]. О. Миронов спробував було заповнити прогалини в концепції попередника, проте його міркування в цьому плані збагачують головним чином теорію катарсису та художнього сприйняття, а не художнього чуття. Тому навіть при таких «доповненнях» більш прийнятною і продуктивною бачиться нам концепція художнього чуття, запропонована А. Васадзе, яка виникла, власне, на основі наукових пошуків у цьому напрямі Л. Виготського. Та грузинський учений значно розширив і уточнив багато моментів, збагатив теорію художнього чуття новими положеннями, висвітлив нові грані проблеми.

Отже, особливе місце в осмисленні художнього чуття належить А. Васадзе. Природу даної реальності він досліджує із врахуванням таких головних факторів: специфічність його об'єкта, роль енергії неусвідомлюваного психічного в його генезі та діалектичні взаємозв'язки й залежності художнього чуття з художнім мисленням і фантазією. Центральним моментом у цьому складному ланцюгу взаємо-

відношень і взаємозумовленостей є виявлення психологічного механізму «розродження», «заломлення» звичайного емоційного переживання, тобто процес трансформації звичайного чуття в художнє. З цією метою вчений аналізує поезію Н. Бараташвілі «Мерані» і лист автора до Гр. Орбеліані, факт захоплення в полон якого став зовнішнім поштовхом до написання твору. Народжувався він на протязі трьох днів, коли душу поета збурювали вири емоційних переживань, та діяли вони наче в синкретичній єдності і жодне з них не отримувало до пори до часу скерованості. По суті, у поезії ми їх і не бачимо, там діють художні образи Мерані та ворона. Перший уособлює високі духовні устремління, а другий є символом смерті, «злощасливої судьби». У «Мерані» спостерігається політ мрії самого поета, його «цілісно-особистісна направленість до світу», які ніби й не мають прямого зв'язку з чуттями, що виснажували автора на протязі трьох днів. Та звідки взялися ці чуття нової якості?

У пошуках відповіді на це питання дослідник знову звертається до теорії установки. Генезу художнього чуття, стверджує він, необхідно шукати в глибинних пластах неусвідомлюваного психічного, а конкретніше — у виниклій на основі унітарної установки новій скерованості поета. «Звичайне» емоційне переживання автора тільки активізує, приводить у дію його первинну установку, яка починає «визрівати», «розгортатися» і проявляється на реєстрах творчої фантазії. Таким чином, об'єктом чуття, що діє в художній творчості, є не сформоване в «природі» автора враження про предмети об'єктивного світу (воно служить лише «подразником» нової скерованості письменника і діє до початку художньо-творчого процесу), а «той же праобраз, або проявлена в свідомості у специфічній формі визріла установка. Художнє чуття у своєму змісті відображає якраз цей праобраз, воно стосується його, залежить від нього, оскільки праобраз — об'єкт художнього чуття» [38, 92 — 93]. Тому прямий зв'язок і залежність між виникаючими в звичайній життєвій ситуації переживаннями і художнім чуттям може бути і непомітний. Правильніше було б говорити, доводить А. Васадзе, не про трансформацію емоційних переживань письменника в художнє чуття, а про «заміну» одного явища іншим. Адже зміст і скерованість звичайного чуття «заглушуються» активністю творчих сил, які є імпульсами духовної праці митця, тобто нейтралізуються активністю і скерованістю до «розгортання» первинної установки. Саме ця установка перериває видимий зв'язок між життєвим емоційним переживанням і задіяними в сфері мистецтва чуттями; між ними існують тільки «сховані», підспудні зв'язки. «Трансформація звичайного чуття в художнє здійснюється не через фантазію, а через безсвідоме психічне, де відбувається зв'язування як з а м і н а одного явища іншим, — пише А. Васадзе. — Внаслідок цього для нас поняття трансформації, в даному випадку, втрачає своє пряме значення: звичайне чуття не з м і н ю є т ь с я, не переростає в художнє чуття, а з а м і -

н ю є т ь с я цим останнім; установка ж є тією сферою, ч е р е з дію якої відбувається ця заміна» [38, 100].

Процес зародження художнього чуття, за Васадзе, можна відобразити такою схемою: життєвий факт → викликаний ним емоційний стан автора → активізація установки поета → «визрівання» її, «розгортання» і з'ява в сфері творчої фантазії у формі праобразу-символу → художнє чуття як переживання цього праобразу, яке далі рухає процесом об'єктивації задуму в конкретно-чуттєвих формах. На основі всього цього дослідник робить висновок, що «сутність художнього чуття можна визначити як переживання розгортання проявленої в свідомості визрілої установки. Художнє чуття є переживання визріваючої в свідомості направленості остілки, оскільки воно являє собою переживання праобразу, отож є і силою, яка рухає процесом реалізації праобразу» [38, 95].

Аналіз процесу генези емоційних переживань у мистецтві показав, що вони якнайтісніше поєднані, з одного боку, з художньою фантазією, а з іншого — з художнім мисленням. Творча фантазія є тією безпосередньою основою, на якій виникає художнє чуття. Та це лиш один аспект проблеми. Оскільки фантазії відводиться центральне місце в процесі об'єктивації праобразу засобами поетичного зображення і вираження, то вона є і центральним моментом розродження художнього чуття. Тому «діалектичний взаємозв'язок фантазії і чуття взагалі треба розуміти так: з одного боку, образи фантазії являються внутрішніми збудниками нової емоційної реакції, і в цьому випадку уява безперечно посилює сформований до цього емоційний стан індивіда; з іншого ж боку, уява є центральним вираженням емоційної реакції.... Таким чином, увесь процес розгортання чуттів, емоцій і уяви — це результат не тільки їхньої взаємодії, а й зміни» [38, 71 — 72].

Третім органічним компонентом аналізованої реальності є мислення.

Емоційні та інтелектуальні фактори поєднані в художньому чутті дуже тісно, і це поєднання здійснюється саме через фантазію. Той загально визнаний факт, що емоційні переживання в мистецтві є «розумними» (одна з прикмет художнього чуття), також засвідчує, що думка пронизує до основ усю його внутрішню структуру. По-іншому й бути не може, тому що процеси художньої творчості зводяться до створення інтелектуальних цінностей і є складними аналітично-синтетичними процесами пізнавальної діяльності. Доцільність, осмисленість і впорядкованість становлять своєрідне внутрішнє ядро художнього чуття. Звичайно ж, «логічність» його носить зовсім інший характер порівняно з логічно-раціональною спрямованістю інтелектуальних операцій, і полягає вона в потребі встановлення причинно-наслідкових зв'язків задіяних у мистецтві емоцій, визначеності їх закономірностей розвитку. С. Грузенберг і Л. Виготський пов'язували «розумність» художнього чуття з моментом «затримки

зовнішнього проявлення», тобто з можливістю його оцінити й осмислити. Та цього замало, резонно зазначає А. Васадзе, адже «звичайне» чуття також можна контролювати й обмірковувати. «Розумність» художніх емоційних переживань дослідник виводить із самих його «надр». Ці переживання — результат «визрівання» цілісно-особистісного стану суб'єкта, його готовності до творчої активності в певному напрямі, природним ядром чого є «скерованість до ідеї», а ще вони — переживання праобразу, смислова структура якого передбачає «розумове начало». Отож, «задіяне в творчому процесі чуття розумне не тільки тому, що дія його пов'язана з оцінкою і контролем, а передусім тому, що це чуття являє собою переживання праобразу як ідеї і розгортається у напрямі визрілої установки. Тому розумність — це не здобуте завдяки мисленню, а сутнісна, властива художньому чуттю «вроджена» властивість» [38, 143].

«Розумність» художнього чуття зумовлюється й іншими чинниками. По-перше, «психологічний час» його завжди «теперішній», письменник переживає його щораз безпосередньо, у процесі реалізації художнього задуму, «вживаючись» у події, характери, що мали місце в різних часових площинах. Навіть працюючи над художніми задумами з історії людства, автор завжди «субординує» їх відповідно до власного «теперішнього» цілісно-особистісного стану. А по-друге, «на всій протяжності творчого процесу художнє чуття с т і й к е, неухильне в своїй спрямованості, воно не змінюється під впливом виникаючих слідом за ним чи паралельно до нього різних (притаманних митцеві як індивідууму) суб'єктивно-емоційних переживань... Окрім того, художнє чуття — д о с к о н а л е чуття, тобто воно передбачає в своєму розвитку завершеність» [38, 132].

Серед інших специфічних ознак художнього чуття учений виділяє його екстравертну спрямованість, пов'язану з внутрішньою потребою письменника зовнішньої реалізації своїх творчих потенцій, прагненням до опредмечення продуктів своєї «творчої природи», а також нееоцентричний характер емоційних переживань у мистецтві. В цілому чуттєво-емоційний апарат людини глибоко «особистісний», діяльність його направлена на задоволення суто індивідуальних інтересів. Та в художньо-творчому процесі відбувається «заміна» звичайного чуття, перетворення його відповідно до вищих духовних устремлень митця. В такий спосіб відбувається ніби відчуження його від життєвих вражень та бажань і «налаженість» чуттєвої сфери на творчу активність. «Практична байдужість» тут можлива завдяки внутрішній, психологічній потребі автора в художньо-творчій діяльності, яка в підсумку зводиться до потреби в істині. Це і забезпечує художнім чуттям нееоцентричний характер.

Узагальнюючи такі міркування, А. Васадзе робить висновок про синтетичну природу художнього чуття: «Оскільки в основі... органічного поєднання емоційного та інтелектуального аспектів у феномені художнього чуття лежить діяльність фантазії (праобразу) і роз-

виток цього чуття на протязі всього творчого процесу відбувається також за безпосередньої участі фантазії (словесних образів) і в тісному зв'язку з мисленням, ми можемо сказати, що природа художнього чуття трояка: вона складається з фантазії, мислення та емоції. Однак ця трояка природа художнього чуття не розкладається на думку, на образ і на емоцію зокрема. Той факт, що художнє чуття в самому собі утримує значення праобразу і розвивається сполученням воедино з фантазією і мисленням, свідчить про те, що в особі художнього чуття ми маємо справу з переживанням, що має синтетичну природу — із синтетичним переживанням. Ми розглядаємо це психічне утворення як найбезсумнівніший прояв психічного синтезу особистості» [38, 124 — 125].

### Художня фантазія

Третім важливим компонентом у механізмах створення естетичних цінностей є художня фантазія. Скажемо зразу: цій творчій силі «пошастило», мабуть, найменше з точки зору її пізнання. І справа не в тому, що дослідники оминали її увагою. Від Лукреція і Платона до сучасних теорій і концепцій завжди були на передньому плані питання першооснови, причин і психологічних механізмів створення нових художніх образів на основі попередніх чуттєвих даних, знаходження своєрідних поєднань і взаємозв'язків між ними. «Представники майже всіх хоч трохи значних психологічних напрямів робили спроби розв'язати основну проблему фантазії — відповіді на питання про причини виникнення нового», — зазначає щодо цього І. Розет [141, 76], і таке твердження вченого базується на аналізі чотирнадцятьох наукових підходів до осмислення явища. Та кількість механічно не переходить у якість, і поки що рано говорити про якийсь усталений погляд на суть і природу художньої фантазії. Багатоманітність і, нерідко, суперечливість дефініцій — через родові поняття то психічної сили, то стану свідомості, то процесу, то здібності — свідчать як про складність і невичерпність за змістом та характером «цього великого дару» (К. Маркс), так і про недостатню ґрунтовний рівень і глибину розробки проблеми в цілому й окремих її аспектів зокрема. Дискусії з цього приводу не стихали і в останні десятиліття [детально про це див. 114]. Через подібність функціональної наповненості творчої уяви та отримання нового знання, «створення нового» чисто логічним шляхом (художнє мислення) іноді спостерігається навіть заперечення однієї з цих величин як особливої форми відображення. Зокрема, А. Брушлінський у деяких статтях [див., наприклад, 36] сумнівається навіть у правомірності існування поняття «творча уява». З іншого боку, шкідлива також наукова тенденція заперечувати категорію художнього мислення на користь художньої

фантазії [контраргументи проти таких поглядів див. 99, 174 — 176]. Безперечно, існують тісні діалектичні зв'язки і взаємозумовленості між фантазією та думкою, і протиставляти їх не можна. На різних етапах пізнавального процесу вони пронизують одна одну до основ, співвідносяться не їхні окремі елементи, а весь зміст на різних структурних рівнях. «У цілому єдність думки і фантазії, — твердить Ю. Дородних, — полягає в тому, що, по-перше, образ творчої фантазії, володіючи відносною самостійністю, формується з допомогою думки; по-друге, у самій структурі фантазії є елементи раціонального; по-третє між образом фантазії і думкою існує безперервний зв'язок; взаємодіючи, вони впливають одна на одну, що забезпечує успішне протікання процесу творчого пошуку» [66, 144].

Ми не маємо можливості ні заглиблюватися в цю складну діалектику взаємовідношень і залежностей між названими відображувальними системами, ні розглядати їхні особливості. Прочитуємо хіба що думку А. Дудецького: «У найзагальнішому вигляді ці особливості такі: завдання уяви — перетворювати минулі враження людини в якісь нові; завдання мислення — пізнання істини. Звичайно, і мислення може бути спрямоване на встановлення нового, наприклад, на відкриття нового закону. Та очевидно, що це нове знову ж таки повинно бути істиною. Далі. І мислення, і уява — процеси складні, що включають у себе більш часткові психічні компоненти. Ці компоненти також свосередні: у мислення — аналіз, синтез, абстрагування, порівняння, узагальнення; в уяві — аглютинація, гіперболізація, мініатюризація, схематизація. Нарешті, в уяві, як це не дивно, ми спроможні оперувати обмеженим колом вражень, пізнавальні ж можливості мислення безмежні. Тому ми не можемо уявити багато що з того, що доступне нашому мисленню» [69, 5]. Звернемо ще увагу на той очевидний факт, що перетворення у сфері фантазії цілком базуються на багатому чуттєво-образному матеріалі. Чуттєво-емоційні фонди є головним арсеналом творчої уяви, яка, за Віготським, «не повторює в тих же співвідношеннях і в тих самих формах окремі, нагромаджені раніше враження, а будує якісь нові ряди з попередньо накопичених вражень. Інакше кажучи, привнесення нового в саме протікання наших вражень і зміна цих вражень так, що в результаті цієї діяльності виникає якийсь новий, раніше не існуючий образ, становить, як відомо, саму основу тієї діяльності, що ми її називаємо уявою» [45, 38]. Фантазія, сполучаючись також з іншими структурними компонентами людської психіки — увагою, сприйняттями, пам'яттю тощо, — діє в єдиному з ними режимі роботи. Деякі аспекти таких взаємовідносин розглянув В. Роменець [143, 112 — 130].

\* «Цей прийом полягає в об'єднанні в єдине ціле низки уявлень у послідовності, відмінній від наших безпосередніх сприйнять і переживань (сфінкс, чорт, русалка, кентавр)» [69, 16].

Серед загальних зауважень вкажемо ще на співвідношення понять «уява» та «фантазія». Часто вони вживаються як синоніми. З. І. Ісагулов, приміром, вважає, що перше з них — термін психологічний, а друге — літературознавчий [78, 11]. Та не всі погоджуються з таким поглядом і виступають за їх розмежування. Щоправда, дехто з дослідників признає, що відмінності між ними хоча й існують, але вони несуттєві. Так, для Л. Коршунової лише ступінь умовності є лінією розмежування між названими величинами [87, 22 — 23]. На потреби диференціації понять «уява» та «фантазія» наполягає також Г. В'язовський. Уява, вважає він, це новий образ у внутрішньому баченні особистості, який склався на основі сприймаючого безпосередньо чи сприйнятого раніше предмета, а завдяки фантазії письменник створює те, чого ніколи в його досвіді не було, картини можливого, бажаного. Фантазія базується на здатності уявляти, та уява не завжди піднімається до рівня фантазії. Отож, «уява і фантазія нерозривно взаємопов'язані і в процесі творення художніх образів постійно взаємодіють між собою: уява переростає в фантазію, а фантазія виявляє себе за допомогою уяви, бо, щоб фантазувати, треба володіти розвинутою уявою» [46, 312]. Г. В'язовський не може конкретно визначити, де пролягає межа уяви і починається діяльність фантазії, віддаючи пріоритет у розв'язанні цієї проблеми спеціалістам-психологам; він наполягає лише на потребі розмежування і диференційного підходу до них. Адже хоча вони — явища взаємозв'язані і взаємозумовлені, «але не синоніми, бо можна творчо уявляти не фантазуючи, і не можна фантазувати не уявляючи» [47, 315]. З таким твердженням слід погодитися, та оскільки в науковій літературі ці визначення вживаються паралельно, неминучим є таке «ототожнення» і в нашій праці.

У спеціальній літературі звичайно говорять про відтворюючу та творчу, активну й пасивну уяву, а також про мрію як про форму останньої; залежно від домінування інтелектуального чи емоційного фактора в структурі створюваного образу також розрізняють два види фантазії. Л. Коршунова виділяє активну й пасивну, споглядальну і практично-діяльну форми уяви, «а також її мимовільні форми (марення, дрімотні стани, сновидіння)» [87, 39]. Творча уява тісно поєднана з устремліннями в майбутнє і найголовніша її функція в мистецтві полягає якраз у передбаченні майбутнього в художніх символах, у формуванні синтетичних композиційних структур і в створенні естетичних цінностей принципово нової якості. Це досягається завдяки тому, що «мозок, комбінуючи зримі конкретно-чуттєві дані й дані мисленевої діяльності, нащупує, виявляє тенденції розвитку образів, думок, що відображають об'єктивні процеси, і будує такі нові картини й думки, які, з одного боку, схоплюють об'єктивну спрямованість розвитку відображуваних об'єктів, явищ і процесів, а з іншого — включає в себе «хотіння», бажання суб'єкта, цілеспрямовані образом бажаного майбутнього» [83, 100]. Створення, комбі-

нування і композиційне об'єднання чуттєвих образів, які зберігаються в пам'яті та в глибинних пластах душевної організації митця, а також тих, які безпосередньо засвоюються його свідомістю, здійснюється різними способами: гіперболізація об'єкта в його кількості та якості або ж протилежна операція — «зменшення» кількісних і якісних показників зображуваного предмета; акцентування уваги на одній, найбільш характерній грані явища: перетілення персонажа, як, наприклад, у казках; створення образів шляхом уподібнення зовнішніх чи внутрішніх ознак порівнюваних явищ (тропи, символи, алегорія); формування нових образів шляхом комбінування або синтезу різних компонентів чуттєвих одиниць; реконструкція об'єкта за відомими елементами [див. *Страхов И. В.* Психология воображения. — Саратов, 1971. — С. 15 — 16]. Нагадаємо, що А. Дудецький стосовно цього твердив про схематизацію, аглютинацію, гіперболізацію і мініатюризацію, та суттєвих відмінностей між підходами цих дослідників немає.

Але все це часткові способи фантазування, кількість їх можна було б продовжити. В одних випадках вони пояснюють виникнення нового у сфері художньої творчості справді ґрунтовно й всебічно, а в інших відчуються їхні вразливі місця. Тому зрозуміле прагнення дослідників віднайти якийсь універсальний внутрішній механізм формування художніх структур у цілому і окремих їхніх елементів. Не дивно отож, що проблема першоджерела, спонукальних сил і психологічних механізмів фантазування стали центральними при науковому осягненні досліджуваного феномена. Конструктивною спробою відповіді на це складне питання стала книга Т. Рібо «Творча уява». Вчений прийшов до висновку, що «здатність створювати зумовлюється в людини двома головними причинами. Перша з них, що має характер рушійного стимулу, зводиться до дії потреб, жадоб, устремлень і бажань індивіда. Друга полягає в можливості довільного зародження образів, що потім групуються в нові поєднання» [139, 274]. Для обґрунтування другої тези вводиться поняття руху як природної властивості творчої уяви. Саме цей, «рушійний елемент уявлення або образу прагне скинути з себе свої чисто внутрішні властивості й об'єктивуватися, виразитися зовнішнім чином» [139, 4]. Внутрішній механізм, що лежить в основі нових образних утворень, Т. Рібо зводив до двох взаємопов'язаних моментів, або ж етапів. На першому (дисоціації) відбувається розчленування й подроблення цілого чуттєвого матеріалу (картин, образів, уявлень) на складові частини для звільнення їх від минулих перцептивних зв'язків і отримання ними можливості вступати в нові поєднання. На другому, «позитивному й установчому» етапі, попередньо подроблені елементи вступають у нові асоціативні зчеплення, завдяки чому і відбувається формування художніх образів, їх своєрідних зв'язків і співвідношень.

Т. Рібо намітив продуктивний підхід до розв'язання проблеми психології фантазії. Та при такому розумінні залишається невиясне-

ним, на основі чого відбувається перегрупування усталених образних форм і становлення нових поєднань, тобто відчувається відсутність центральної ланки творчої фантазії. Одним із перших це зрозумів Л. Виготський, який поміж вищевказаними розумовими операціями помістив ще одну — «внутрішню змінюваність». В результаті теоретична схема механізму творчої уяви отримала такий вигляд: дисоціація → «внутрішня змінюваність», одним із конкретних прийомів якої є перебільшення і применшення → асоціація → «і, нарешті, заключним і останнім моментом попередньої роботи уяви є комбінування окремих образів, приведення їх у систему, формування складної картини. На цьому діяльність творчої уяви не закінчується... Повний круг цієї діяльності буде завершений тоді, коли уява втілюється, або кристалізується, у зовнішніх образах» [45, 24].

Саме середня ланка, «внутрішня змінюваність», стала основоположною у психологічній концепції фантазії білоруського вченого І. М. Розета, який у пошуках універсального внутрішнього механізму становлення принципово нових утворень приходив до понять анаксіоматизації та гіпераксіоматизації. «Пропоновану концепцію фантазії можна сформулювати, — стверджує дослідник, — таким чином: незалежно від характеру і результатів продуктивної діяльності при виконанні її завжди має місце зміщення оцінок: з одного боку, знецінення якоїсь інформації, прийомів і способів вирішення тощо (механізм анаксіоматизації), з іншого боку, підвищена оцінка отриманих результатів, використовуваних прийомів тощо (механізм гіпераксіоматизації). Обидва механізми не просто взаємопов'язані, вони, очевидно, виражають собою більш глибоку єдину закономірність» [141, 169]. Таке розуміння психологічного механізму фантазії має, на думку вченого, значні переваги порівняно з іншими існуючими концепціями на цей предмет. По-перше, ця теорія базується на міцній природничо-науковій основі, а тому цілком підтверджується багатьма експериментальними даними; методологія її ґрунтується на положеннях про універсальний характер законів фантазії та про загальнолюдський характер механізмів фантазування, а отже, експерименти можна проводити на будь-якій людині. По-друге, вона відповідає основним вимогам, що висуваються «до будь-якої гіпотези, яка претендує на пояснення явищ фантазії»: враховується зв'язок продуктів фантазування з реальною дійсністю і момент «оцінювання». Вона пояснює створення принципово нового на різних структурних рівнях, а також внутрішню активність творчої фантазії. І по-третє, що найважливіше, концепція дає тлумачення будь-яким конкретним формам і прийомам духовно-творчої діяльності, в тому числі логічним похибкам і художнім недолікам продуктів мистецтва. Цьому і присвячені подальші міркування дослідника. Для нас, природно, передусім цінні положення аналізу внутрішніх механізмів фантазії, що ведуть до створення художніх величин, зокрема тропів та аналогій. Багато прикладів свідчать, що

«вирівнювання», уподібнення предметів і явищ у даних випадках відбувається за принципом: перебільшення — применшення. «При всій різноманітності розглянутих видів тропів, — констатує вчений, — неважко виявити властиву їм загальну психологічну особливість: їхнє вживання передбачає з не в а ж а н н я тими чи іншими реальними рисами, відношеннями чи відмінностями, з не ц і н е н н я їх. Інакше кажучи, тропи в психологічному плані являють собою результат анаксіоматизації, спрямованої на певні ознаки (якості й відношення предметів), завдяки чому відбувається у п о д і б е н н я, мовби вирівнювання різних сутностей: цілого й частини, віддалених за смыслом слів, живого й неживого тощо» [141, 180]. В процесах утворення тропів, порівнянь та інших художніх мікрообразів «знецінюються» чи перебільшуються також розміри й пропорції, властивості й ознаки, кількісні характеристики порівнюваних об'єктів. Також і символи, основною психологічною функцією яких є субституція (заміщення) тієї чи іншої сутності певним знаком, цілком і повністю є наслідком творчої активності механізмів анаксіоматизації та гіпераксіоматизації. При їхньому становленні применшується роль другорядних та несуттєвих у даному відношенні прикмет, що компенсується гіперболізованими іншими ознаками. Наочною ілюстрацією цього є фантастичні образи та сюжети, де «в одних випадках (у науковій фантастиці) має місце зневаження звичайних уявлень, тоді як в інших випадках (у міфах тощо) відкидаються більш глибокі й суттєві залежності» [141, 210]. Комічний ефект досягається також взаємозумовлюючими діями цих внутрішніх механізмів фантазії. Головними умовами, які позитивно чи негативно впливають на протікання процесів фантазування, на думку дослідника, є особливості психічної організації суб'єкта, вікові відмінності та соціально-психологічні фактори. «Однак умови (фактори), — підкреслює І. Розет, — можуть впливати на с п р я м о в а н і с т ь цих закономірностей (анаксіоматизації та гіпераксіоматизації. — Р. П.), які з б е р і г а ю т ь с в о ю с и л у в будь-якому випадку» [141, 268].

Дослідження І. Розета було значним кроком вперед у розв'язанні багатогранної проблеми творчої фантазії. Та гадасмо, що науково-теоретичний ефект буде більшим, якщо розглядати цю концепцію психології фантазії саме як середню ланку в теоретичній схемі Л. Виготського, оскільки в своєму самостійному вигляді вона дає досить загальне і багато в чому неповне пояснення внутрішніх механізмів складного духовно-психічного явища і навряд чи зможе дати всебічну й ґрунтовну інтерпретацію формування цілісних художніх структур.

Про «вирівнювання» психічних уявлень як про головний механізм, що лежить в основі утворення і комбінування продуктів творчої фантазії, говорив також З. Фрейд. Та смисл його стверджувань прямо залежав від основоположних понять психоаналізу. Як і кожне положення вченого не могло обійтися без урахування дитячих вра-

жень і бажань, які силою «принципу реальності» витісняються в свій час у глибокі лабіринти підкіркових систем, а потім, сублимувавшись в енергію вищих духовних устремлінь, виходять на поверхню і визначають характер і спрямованість психічного життя індивіда, так неминуха їхня участь у даній ситуації. «Психічна робота починається від діючого враження, — пояснює сутність виникнення образів фантазії Фрейд, — від приводу, який діє в теперішньому часі і який у змозі сколихнути одне із сильних бажань особистості; звідси вона переноситься спогадом на попереднє, переважно дитяче, переживання, у якому це бажання втілювалося, і тепер створює становище, яке є втіленням старого бажання, інакше кажучи «сном наяву» або фантазією. Ця остання тепер носить лише сліди свого походження від приводу, що викликав психічну роботу, і від дитячого спомину» [176, 22]. Відштовхуючись від цієї тези, вчений пояснював психологічний механізм виникнення у свідомості Леонардо на Вінчі образу Мони Лізи. В «моделі», міркував Фрейд, художника особливо вразила усмішка, бо «вона будила щось, здавна дремаюче в його душі, очевидно, старий спомин. Спомин цей був досить глибокий, щоби, раз виникнувши, більше його не покинув» [174, 65]. Це був спогад про усмішку матері, до якої колись маленький Леонардо нібито відчував потайні сексуальні бажання. Цей подавлений потяг викликав до життя енергію лібідо, яка, сублимувавшись, стимулювала творчу енергію художника.

Твердження про недостатнє теоретичне осмислення аналізованої реальності (чим воно зумовлене передусім) ще в більшій мірі стосується художньої фантазії. Якщо гносеологічний та психологічний аспекти проблеми так чи інакше, з неоднаковою повнотою і глибиною проникнення в суть досліджуваного явища усе ж вивчені, то цього не скажеш про фантазію як художньо-естетичний феномен. Склалася парадоксальна ситуація: літературознавці повсюдно підкреслюють першорядну важливість даної духовно-творчої величини у становленні художнього світу, а праць теоретичного характеру на цю тему обмаль. Кількох кандидатських дисертацій (А. Плотников, В. Злотников), брошури (З. Ісагулов) та окремих сторінок книг П. Медведєва, О. Ковальова, О. Миронова, Г. В'язовського явно недостатньо. Можна певно сказати, що філософсько-естетичне осягнення цієї реальності Гегелем недосяжне для сучасних учених.

Говорячи про значні прогалини у вивченні художньої фантазії, маємо на увазі не відсутність подібних розробок взагалі, а їхню не відповідність сучасним потребам науки рівень. Це й неминуче, коли явище досліджується головним чином у комплексі з багатьма іншими, не менш складними й багатоплановими, або ж як «фон» для наукового осмислення інших літературознавчих та естетичних одиниць. Але й тут можна виділити певні позитивні моменти. Зокрема, О. Ковальов, аналізуючи творчу уяву в аспекті провідної сили художньої обдарованості, вважає, що суть її — «в здатності комбінувати життєві

враження, в умінні створити типовий образ, у якому дане всезагальне чи особливе при опорі на одиничне, в здатності трансформувати загальну закономірність життя, суттєве в одиничний та індивідуально оригінальний образ літературного твору» [84, 71].

Характеризованій нами реальності присвячено окремий розділ у книзі О. Миронова «Хвилини поетичних натхнень». Шляхом лише абстрактно-логічних розмірковувань, вважає дослідник, важко або й взагалі неможливо «творити вигаданий, але живий, чуттєвий світ». Вирішити подібне завдання можуть інші корінні величини «творчої природи», і найперше творча уява та інтуїція, що базуються на афектній пам'яті. Саме щодо першої з названих субстанцій Л. Толстой вживав вислів «бог поезії». У конкретному випадку важливі два обґрунтовані О. Мироновим положення. Перше: творча уява являє собою не примхливу гру випадкових вигадок, а цілеспрямований процес, де будь-яка випадковість детермінована закономірними елементами. Цілеспрямованість ця зумовлена закладеною в основі фантазії інтелектуальною домінантою, вона «стимулюється думкою, і саме це стимулювання логічно зумовлене. Однак далі протікання процесу уяви залежатиме від того, наскільки виявляться сильними енергія думки, яка його зрушила й направила, чи енергія репродукування, асоціації і трансформації образів» [110, 115]. Як можна бачити, таке твердження має певні «дотичні» з окремими положеннями концепції А. Васадзе, та гадасмо, що дослідники психології творчості стануть на міцнішу основу при вивченні даного питання, якщо відштовхуватимуться від тези грузинського літературознавця про те, що інтелектуальна основа і «присякнутість» усього змісту фантазії думкою зумовлюється трохи іншими факторами: сфера творчої фантазії є центральною ланкою «розрішення» визрілої установки митця, яка сама по собі передбачає скерованість до ідеї.

Друге важливе положення О. Миронова ґрунтується на вивченні творчої історії чеховської «Душеньки», а точніше — на аналізі її під кутом зору твердження Л. Толстого про те, що могутня сила творчої фантазії письменника зламала первинно визрілу в свідомості сюжетну лінію і повернула дію на зовсім інший шлях. Учений намагається пояснити це явище, переконуючи, що в даній ситуації відбулося повне (в межах допустимого) переключення роботи свідомості з реального життя на вигадане, ілюзорне і поглинання першого світом художньої фантазії. Таке відчуження від життєвих інтересів забезпечило психіці автора можливість звільнитися «від тяжких кайданів строгого розуму» (Л. де Бройль) і підпорядкувало її безпосередньо життю вигаданих героїв, з їх логікою мислення і внутрішнім порядком співіснування. Це дало можливість Чехову звільнитися від сили тяжіння первинного задуму і дати інший варіант художнього рішення. «На початку творчого процесу саме протікання уяви могло бути підпорядковане заданій думці — використати живу тканину об'єктивних асоціацій для доведення ідеї формами самого життя, — дає



наукове тлумачення явищу О. Миронов. — Та сила протікання і трансформації образу виявилася наскільки живою, близькою, що попередньо визріла пружна пряма її сутності вигнулася, і постала перед судом жінка виявилася зі своєю бідкою, та без своєї вина» [110, 116].

Акцентуємо увагу на цьому моменті, оскільки тут дослідник торкнувся важливого й цікавого питання: у мистецтві фантазії властиві свої закони, своя внутрішня логіка. Та мусимо констатувати, що в історико-генетичному розрізі даний аспект проблеми художньої фантазії досліджено ґрунтовніше, ніж на загальнотеоретичному рівні. У всякому разі тут маємо спеціальні спроби вивчення особливого внутрішнього порядку і залежностей, законів художньої фантазії на матеріалі давньогрецької міфології (Я. Голосовкер) і саги (С. Стеблін-Камінський). Не можна не відзначити і титанічних зусиль в цьому напрямі Гегеля, який простежив, як на різних етапах людської культури специфічно співвідносяться смисловий і чуттєвий аспекти образів художньої фантазії і на основі цього виділяв символічний, класичний і романтичний типи художнього відображення.

Художню фантазію в найзагальнішому вигляді можна охарактеризувати як процес формування у свідомості письменника ідеального уявного світу. Саме цей ракурс виділив у складній і багатоаспектній проблемі творчої уяви В. Злотников. Центральним для нього стало дослідження уяви як психічного процесу, у якому вчений виділяє два етапи: формування образного задуму твору словесного мистецтва і його об'єктивація в конкретно-чуттєвих символах. Увесь процес В. Злотников розглядає як результат діалектичної взаємодії безпосередньо чи опосередковано засвоєваних від зовнішнього світу даних та логічної ідеї. Ця закономірність простежується уже на стадії виникнення у свідомості автора постичної ідеї, або ж її «зародку». Як і будь-який пізнавальний процес, він починається зі сприйняття предметів і явищ об'єктивної реальності. В результаті такої повсякденної дії відображувальної системи утворюється багатий арсенал чуттєвих образів, які цікавлять автора передусім із точки зору можливих комбінувань і поєднань їх елементів відповідно до цілісно-особистісних установок, естетичного ідеалу, а в конкретному випадку — відповідно до логічного задуму нового твору. Тому весь чуттєво-образний матеріал зазнає в творчій свідомості значних змін і переформувань. Подібні операції здійснюються вже на етапі безпосередніх сприймань. Таким чином, «у свідомості митця виникає новий чуттєво-наглядний образ — задум, окремі частини якого («елементи»), пов'язані в цілісну картину, істотно відрізняються від попередніх різномірних чуттєвих образів, що перебували на чужому «вільному» стані. Так само і форми зв'язку цих частин задуму («структура»), оскільки вона виявляється формою зв'язку нових образів, істотно відрізняється від сприйняття відображуваного об'єкта, що виступає в значенні праобразу композиції твору мистецтва» [75, 7].

Звичайно ж, це логічна схема виникнення у сфері фантазії ху-

дожного задуму, вважає вчений, і реконструйована вона на основі готових естетичних цінностей, численних зізнань їх авторів, переважно фрагментарних, які стосуються різних його моментів, та багатого експериментального матеріалу. У дійсності весь процес творчої фантазії протікає ніби в стиснутому вигляді, коли окремі внутрішні ланки й механізми майже непомітні. Знаходження варіантів цих нових структурних утворень і їхній «відбір» здійснюються інтуїтивно. «Образний задум виникає шляхом скачка, — перекидає дослідник, — у момент сприйняття митцем об'єкта з особливою структурою; процес формування задуму ніби зливається з цим сприйняттям. При цьому механізм взаємодії логічної ідеї з чуттєвим образом не завжди усвідомлюється митцем, через що складається враження про «інтуїтивний» характер процесу виникнення образного задуму. Однак в основі цього «інтуїтивного» процесу лежить акт переходу від логічної ідеї митця до образного задуму, тобто до нового чуттєвого образу» [75, 8].

Продовження і завершення першої стадії творчої уяви передбачає розгортання своїх результатів і даліше опрацювання, конкретизацію й об'єктивацію, адже образний задум носить схематичний характер. Вивчаються матеріали, опрацьовуються отримані раніше чуттєві дані, можливі й зміни в структурі художнього задуму, і все це відбувається з метою «оживлення» ідеальної моделі художнього світу. «На другому етапі художньої уяви, — вважає Злотников, — особливо наочно виявляється її діалектична суперечливість, яка виражається у «знятті», подоланні художньою уявою «дзеркальності» безпосередніх образів митця, що відображають певний життєвий матеріал, дійсність» [75, 13].

Оце, мабуть, і все, що зроблено у сфері дослідження феномена художньої фантазії. Як бачимо, наукове осягнення його проводилося досі на основі поверхових видимих фактів, без проникнення в природу, в сутність аналізованого явища.

### Художні асоціації

Творчою ланкою в психологічних механізмах фантазії, що забезпечує комбінування нових образів і знаходження нових зв'язків та взаємозалежностей між ними, формування цілісних художніх структур, є асоціації. «Продуктивна уява має свої власні закони, відмінні від законів звичайної логіки мислення, — пише з цього приводу А. Спіркін. — Думки поєднуються тут не за принципом логічної необхідності, а за більш вільним принципом асоціацій за подібністю, суміжністю, контрастом тощо. Творча уява дозволяє за ледь помітними чи й зовсім непомітними для простого ока деталями, одиничним фактом вловити загальний смисл нової конструкції і шляхи, що ведуть до неї» [157, 197].

Асоціації володіють об'єктивним змістом, оскільки відображають ставлення творчої особистості до предметного світу, детермінуються ним. Відкриття й обґрунтування цього закону належить І. Сеченову, І. Павлову, В. Бехтереву. Оскільки асоціації співвідносяться з різними психічними формами (відчуттями, емоціями, уявленнями, мисленевими операціями), то закономірно, що їх творять різні морфологічні центри мозку, а точніше — вся його структура. «Фізіологічні та психологічні дослідження, — слушно зауважує з цього приводу А. Ашхарау-Чолокуа, — не залишають сумніву в тому, що складні асоціативні зв'язки потребують для свого формування спільних дій специфічних і неспецифічних механізмів психіки, ряду зон мозку, їхню тісну взаємодію. Якщо на нижчому рівні формування асоціацій будується на механізмах тимчасових нервових зв'язків, то на вищому в їх формуванні беруть участь навіть механізми продуктивного мислення» [18, 8].

Неоднозначні співвідношення з відображуваним об'єктом і полісемантична смислова наповненість асоціативного корпусу спричинилися до багатоманітності їх форм і конкретних проявів, що викликало широку та неоднорідну класифікацію: за походженням, за характером відображуваного зв'язків, за характером психічної діяльності, складності й ступеня узагальнення... Ще Арістотель твердив про необхідні й випадкові нервові зв'язки та відношення. Найпоширенішою в психологічній літературі вважається тричленна класифікація даних величин: асоціації за близькістю і сусідством, що відображають просторово-часові зв'язки та відношення предметів і явищ дійсності; асоціації за подібністю (базуються на подібності властивостей, якостей і особливостей); асоціації за контрастом [77, 22 — 23].

Існує також виділення асоціацій у групи на основі інших типологічних рис. Ю. Самарін, враховуючи фактор «системності», виділяє чотири групи асоціацій: локальні, частковосистемні, внутрішньосистемні та міжсистемні. Говорять також про прості й складні, звичайні й узагальнені, правильні й неправильні, соціальні й біологічні асоціації [більш детально про це див. 77, 22 — 29; 18, 9 — 10]. Та нас цікавлять у даному випадку не сильні й слабкі сторони таких класифікацій. Уже з цих коротких зауважень можна зробити висновок, що до розв'язання проблеми асоціювання застосовувалися найрізноманітніші підходи, аналізувалися різні її аспекти. Болгарська дослідниця Б. Ілієва спробувала звести воедино всі такі спроби. Із її узагальнень випливає, що асоціації — це складна й багатоманітна реальність, яка охоплює прості й складні форми психічного життя індивіда, специфічну форму психічного відображення дійсності.

«Асоціації, — продовжує Б. Ілієва, — є універсальне фізіологічне і психічне явище, що лежить в основі як простих, так і всіх більш складних психічних утворень і явищ типу пам'яті, мислення, фантазії тощо. Асоціації з'являються передусім у зв'язку з завданнями, які виникають у процесі різноманітної діяльності людини. Вони

складно детерміновані не тільки зовнішніми умовами, обставинами, ситуаціями, а й особистісними факторами — досвідом, потребами, інтересами, мотивами, цілями, установками, навиками, уміннями, загальною і спеціальною підготовкою тощо» [77, 21 — 22].

Таким чином, способи асоціювання є предметом спеціальних зацікавлень фізіології і нейрофізіології, психології, естетики, філософії, літературознавства та мистецтвознавства. Асоціювання як принцип, що лежить в основі різних психічних утворень, не оминула увагою і кібернетика, досліджуючи явище з позицій інформаційної теорії [див., наприклад, книгу А. Н. Радченка «Моделювання основних механізмів мозку» (Л., 1968)]. Та досі на належному рівні осмислюється лише фізіологічний аспект проблеми.

Класичним стало визначення І. Павловим асоціацій як тимчасових нервових зв'язків, утворюваних між тими явищами й предметами, що сприймаються суб'єктом у даний момент, та слідами й образами збережених у його внутрішньому досвіді попередніх сприймань. Дещо інше визначення аналізованої реальності пропонує П. В. Симонов. Він трохи розширює погляд на суть явища, допускаючи існування двох типів нових тимчасових нервових зв'язків, і зупиняється на характеристиці якраз їх «художнього» варіанту. Учений доводить: якщо формування першого типу асоціативних зчеплень, тобто в умовах звичайного психічного відображення дійсності, відбувається за вказаною Павловим схемою, то механізм художнього відображення трохи складніший. Для осмислення його характеру і специфіки функціонування вводиться генетичний термін «мутагенез». У художній творчості, де автор стоїть перед необхідністю якісно нових відкриттів і знахідок, «ми змушені допустити існування спеціального механізму «психічних (у даному випадку русійних, що впливають на поведінку) мутацій», які об'єднують перші сліди зовнішніх подій до того, як виясниться об'єктивна правомірність подібного асоціювання. Ці асоціації повторно зіставляються з реальною дійсністю. Природно, що в більшості випадків психічні мутації виявляються хибними, «не життєздатними». Та, будучи підтвердженими, відібраними дійсністю, саме вони зумовлюють можливість принципово нових творчих відкриттів і знахідок. Такий шлях формування умовнорефлекторних зв'язків ми називаємо повторним відображенням» [155, 91].

Звичайно ж, формування таких зв'язків і зчеплень не довільне, а залежить від певних факторів. «У сфері «психічного мутагенезу», — вважає вчений, — ми, очевидно, маємо справу із направленою випадковістю, з пошуком у зоні, де імовірність знахідки (вирішення завдання) вища порівняно з іншими можливими напрямками, в той час як послідовний перебір є пошук із попередньо рівною неможливістю успіху» [155, 91]. Знаючи, що основою духовно-практичної діяльності письменника є установка на творчу активність у певному напрямі, можемо конкретизувати дане положення: русійною і ске-

рвовуючою силою нових асоціативних утворень у мистецтві є творча енергія цілісно-особистісного стану митця, його новий «стан готовності». Саме це, гадаємо, визначає характер впливового фактора — «мутагена», тобто випадкових, але підпорядкованих загальній закономірності підказок і знахідок, чисто звукових збігів у поетичній творчості тощо, які впливають на силу і якість цілісного процесу творчого пошуку. Прекрасну ілюстрацію до теорії «психічного мутагенезу» П. Симонов бачить у статті В. Маяковського «Як робити вірші».

Поки що немає цілісної теорії художніх асоціацій. Більше того, хоча необхідність визнання художніх асоціацій у значенні особливого типу асоціацій ні в кого не викликає сумніву, однак погляди на зміст цього поняття плутані. Так, А. Ашхаруа-Чолокуа вважає, що «ці асоціації зв'язують сприйняття художніх структур із життєвими асоціаціями. Їх можна назвати асоціаціями другого рівня. На першому рівні складаються життєві зв'язки, а вже на їхній основі — зв'язки художніх структур з цими життєвими зв'язками» [19, 162]. У розрізі художнього сприймання розглядають дані реальності також В. Блудова, Б. Ілієва, С. Раппопорт. Щоправда, болгарська дослідниця не ототожнює художні асоціації зі сприйняттям мистецьких творів, проте вивчає їх під кутом зору саме сприймання естетичних цінностей. Психологічний механізм асоціативних зчеплень розроблено також в основному відносно до художнього сприймання. Значно розширюють розуміння асоціацій Г. В'язовський та І. Савранський, розглядаючи їхнє значення і роль у формуванні художніх структур.

Такий стан справ, природно, не може задовольнити. А тим часом проблема художніх асоціацій у комплексі питань психології творчості є саме тією ділянкою, де незброяним оком видно прямі виходи на дослідження поетичного світу письменника, саме тут можна побачити наглядну демонстрацію збагачення методології літературознавства новими прийомами й принциповими підходами. Згадаймо лише блискучий аналіз окремих Шевченкових шедеврів у трактаті «Із секретів поетичної творчості» І. Франка. І в цьому плані науковий дослід над поетичними асоціаціями І. Франка лишається неперевершеним.

У ті часи експериментальна психологія, маючи певні здобутки в цьому напрямі (Вундт, Штайнталь), цікавилася передусім загальнопсихологічними особливостями душевної організації людини, співвідношенням психічних структур актив її поведінки, з яких і виводилися загальні закони асоціації ідей. На царину красного письменства їх не переносили, що констатував і Франко.

Художні асоціації вчений розглядає не ізольовано, а в ланцюгу причинно-наслідкових зв'язків: кожне зчеплення визначається задумом автора і водночас «в його розв'язці лежить ключ до розуміння маси індивідуальних прикмет різних поетів, різних шкіл і стилів поетичних, про котрі досі наговорено так багато шумних та неясних фраз» [170, 65]. Тобто концепцією автора, його прагненням пересос-

мислити, піднести реальний факт до реєстру поезії зумовлюється характер певного зчеплення образів. І специфіка тимчасових нервових зв'язків допоможе зрозуміти особливість манери письма того чи іншого митця, стилю певної школи, літературного напрямку.

Декого з франкознавців бентежив факт, що загальнопсихологічні закони асоціацій, сформульовані Штайнталем, дослідник «попробував прикласти... до поетичних творів». Одні намагалися звести його роздуми до звичайної ілюстрації правил асоціації ідей, виведених німецьким психологом і філософом, інші — побачити внутрішню полеміку з ним. Але відштовхуючись від міркувань Штайнтала, Франко розробив оригінальну теорію поетичних асоціацій, осягнув секрети контрасту, градації, вивчив їх художній ефект.

Орієнтуючись на перше правило Штайнтала («душа повертає легше з непривичного стану до звичайного, ніж противно»), Франко аналізує Шевченків «Садок вишневий коло хати...», «увесь секрет поетичної принади» якого лежить у «легкості і натуральності асоціювання ідей», коли поет «добирає такі асоціації, які б заспокоювали, заколисували уяву, а радше — дає вираз тільки тим асоціаціям, що самі, без ніякого напруження напливають в його власній упокоєній уяві» [170, 62, 68].

Більше цікавив Франка такий вияв асоціації, що потребує «незвичайного напруження нашої уяви», щоб сколихнула й розбурхала, вразила і тим самим «викликала в душі те саме занепокоєння, напруження, ту саму непевність та тривогу, яка змальована в його віршах» [170, 67]. Побудовані на такому способі асоціювання образи повинні кликати до дії, запалювати в серці іскри любові чи ненависті. Охоче вдавався до подібного прийому Т. Шевченко, який «тягне нашу уяву від звичайного ряду асоціацій до незвичайного» (наприклад, картини бенкету серед пожару в «Гайдамаках»). «До таких силоміць зчеплених асоціацій, — додає Франко, — у Шевченка треба залічити чимало його улюблених зворотів, як ось: «недоля жартує», «пекло сміється», «ніч стрепенулась», «лихо сміється», «закрий, серце, очі», «лихо танцювало», «журба в шинку мед-горілку поставцем кружала», «шляхта кров'ю упилася» і т. д.» [170, 67]. Одночасно дослідник торкається знехтуваного і Вундтом і Штайнталем художнього ефекту контрасту: «Що чинить маляр, кладучи на малюнок близько одну коло другої дві плями різних кольорів, що стоять далеко один від одного в шкалі барв, те саме осягає поет, шарпаючи в відповідній місці нашу уяву від звичайного асоціативного ряду до незвичайного або просто супротивного. Се діється особливо в тих творах, де темою є мішані чуття, драматичні ситуації, сильні людські афекти та пристрасті» [170, 67].

Друге правило Штайнтала побудоване на тому, що «душа йде легше за ходом дійсного руху, ніж супроти сього ходу, тобто легше від початку до кінця, ніж від кінця до початку...» На цьому базується прийом поетичної градації — рух поетичної думки від частини до

цілого, розширення попереднього образу наступним, художньо зримішим. На прикладі Шевченкового «Залопіту» Франко розкриває психологічний механізм градації: «Вже слово «поховайте» будить в нашій уяві образ гробу; одним замахом поет показує нам сей гріб як частину більшої цілості — високої могили; знов один замах, і ся могила являється одною точкою в більшій цілості — безмежнім степу; ще один крок, і перед нашим духовним оком уся Україна, огріта великою любов'ю поета» [170, 68 — 69]. Але «часто, щоб осягнути надзвичайний ефект, збудити напруження нашої уваги, зустрічається і зворотний хід поетичної думки, як у поезії «Хустина» Шевченка, де звуження, загострення художнього спектра спостереження починається від широкого горизонту, через траурний хід. коня та труну, козацьку зброю, до вишитої дівчиною хустини — «дрібнесенької речі, та рівночасно такої, в котру поет чарами свого слова вложив усю трагіку сього козака, що лежить у домовині, і ще одної живої людини — дівчини, що вишивала сю хустину, що надіялася бачити в ній символ свого щастя, символ шлюбу з любимим козаком, а тепер бачить символ слави козацької — смерті в обороні рідного краю» [170, 70]. Оце і є, на думку Франка, «пуант», вістря, що концентрує основне ідейне та художнє навантаження твору.

Отже, дослідник коригує, виходячи з власних теоретичних засад та практичного досвіду, окремі ідеї німецького психолога. У третьому законі асоціації ідей Штайнтала Франко вбачав «тільки інший вислів другого» і пропонував назвати його «аналітичним способом» постичного осмислення дійсності (коли митець «перед нашими очима розбирає цілість на її часті», як, наприклад, це робить Шевченко у творі «Чума»). У цілому ж, доходить висновку вчений, «поети, — розуміється, несвідомо — користуються тими законами на оба боки: вони з однаковим уподобанням раз ведуть нашу уяву туди, де відбувається найлегша асоціація, в інший раз туди, де вона трудніша» [170, 71].

У радянському літературознавстві зусиллями Г. В'язовського та І. Савранського дещо зроблено у справі вивчення розмаїття конкретних форм і проявів художніх асоціацій. Та їх роботи, що не претендують на повноту і далекі від визначення сутнісного змісту феномена художніх асоціацій, можна розглядати як перший крок, за яким, на жаль, не спостерігається якихось помітних зрушень.

Зокрема, в дослідженні І. Савранського можна виділити кілька напрямів. По-перше, він спробував намітити в загальних рисах схему психологічного механізму формування асоціативних утворень. «Слово-узагальнення, слово-подразник, ключове слово пов'язується в корі головного мозку зі слідами попередніх збуджень від предметів та явищ, що там зберігаються і відповідно до яких дане слово виступає як знак. Впливаючи на ці сліди, слово-подразник, тобто ключове слово, приводить у рух цілий комплекс асоціацій, споминів та емоцій, які нерідко розгортаються в певну картину, складену з конкрет-

но-чуттєвих предметів, явищ і властивостей дійсності, в картину різного ступеня стрункості, зв'язності й цілості», — резюмує з цього приводу вчений [149, 16]. Так створюється своєрідне асоціативно-образне «поле», звідки письменник черпає найвідповідніші його художній структурі варіанти. Головними факторами, що впливають на формування асоціативних зв'язків у словесному мистецтві, є особливості ідейно-художньої установки, пам'яті, художньої уяви, інтуїтивної активності тощо. Дослідник запропонував також класифікацію образних утворень у літературній творчості, виділяючи такі типологічні групи асоціативності: експресивно-смыслова, фонетична (звукова), зорова (живописна) та символічна. Основою для такого виділення і, як наслідок, сферою, що підтверджує його правильність, став для вченого художній світ Л. Толстого. І. Савранський розглядає асоціативність головним чином як підґрунтя для композиційного утворення різних умовно-асоціативних форм — параболи, міфа, символу, алегоричності — і як основний принцип художнього об'єднання матеріалу.

Новим словом у цьому напрямі була художня практика Л. Толстого. Якщо до нього об'єднання і групування творчого матеріалу в художнє ціле здійснювалися на основі сюжетно-логічного принципу, то у Л. Толстого асоціативна образність стала тим організуючим центром, композиційним принципом, з допомогою якого автор творив і внутрішні монологи, і «асоціативну композицію» всього твору. Таке об'єднання та організація матеріалу дозволяли письменнику відтворити плинність людського життя, динаміку думок і почуттів героя. Еволюція художньої системи Толстого в певному відношенні пов'язана саме з використанням різних типів художнього асоціювання. Якщо на початкових етапах його творчого шляху основне ідейне й художнє навантаження падало на експресивно-смыслову асоціативність як найважливіший засіб відтворення внутрішнього монологу, то в зрілого Толстого спостерігається поєднання різних типів асоціативної образності, комплексний підхід до їхнього використання. Крім того, «у своїх творах зрілого періоду він часто звертається до прийому зіставлення чи протиставлення явищ, до асоціативного паралелізму як засобу оголення авторської ідеї («Хаджі-Мурат»). Ця «кінематографічна» асоціативність стає не тільки елементом композиції його твору, а й композиційною основою, стрижнем всього твору» [149, 20]. Міркування автора щодо постички Л. Толстого цікаві й продуктивні, та не можна не помітити постійного, настирливого прагнення вченого відмежувати художній світ письменника від «поточного свідомості» як прийому, який буцімто завжди руйнує художню структуру. З таким поглядом важко погодитися, адже в окремих випадках лише така форма і може бути найбільш сприятливою для втілення задуму (наприклад, новели М. Коцюбинського «Цвіт яблуні» та «Невідомий»).

Третім важливим моментом аналізованої концепції є характери-

стика асоціативних зчеплень як композиційного принципу в художній системі модерністів. Останні часто використовували ідентичні з вітчизняною реалістичною традицією прийоми об'єднання матеріалу в художню цілість, та роль і значення їх розуміли по-іншому, що зумовлювалося їхніми світоглядними позиціями, ідейно-естетичними установками. Зокрема, «Міф про Сізіфа» А. Камю, в основі якого також лежить організуючий принцип «асоціативної композиції», в художній формі втілює ідею абсурдності людського буття, марнотність устремлінь і прагнень індивіда. Та не завжди можна погодитися з думками Савранського, нібито для «асоціативної образності, що організовує композицію роману потоку свідомості характерна перш за все відсутність його мотивації», що це завжди безладна фрагментарність, відсутність усіякої логіки, «хімерність і алогізми закапелків свідомості» [149, 22]. Доля істини в такому твердженні є, оскільки невмотивованість асоціативних зчеплень становить характерну рису естетики модернізму. Однак ні в Джойса, ні в Пруста «потік свідомості» не перетворювався в повний хаос думок і чуттів, в цілковито алогічний процес. Логіка в їхніх романах є, та своя логіка і своя вмотивованість, зумовлені, крім усього іншого, ще й особливостями художнього задуму. Інша справа, що їхня концепція світу й особистості вивершувалася на відмінній від усталеної ідейно-естетичній базі, з одного боку, а з іншого — повсюдно відчувається гіпертрофія прийому.

Проведений аналіз показав, що радянське літературознавство добилося значних успіхів у розробці питань психології художньої творчості, але чимало аспектів проблеми висвітлюється ще на невідповідному сучасним вимогам науки рівні. Навіть кількісно праця літературознавчого характеру тут значно менше, ніж, скажімо, строго психологічних досліджень.

Пильна увага психологів до вивчення психології художньої творчості привела до того, що вона проголошується психологічною проблемою, а, отже, розв'язання її питань «повинно впливати зі встановлених у загальній психології принципів методики психологічних досліджень» [158, 7]. Та більш продуктивним і ефективним бачиться нам виділення психології художньої творчості в самостійну наукову дисципліну. У дослідженні її питань беруть участь кілька наук, кожна зі своїм методологічним і категоріальним апаратом. Тому існує потреба вироблення для них загальної смислової і функціональної основи, визначення меж і можливостей кожної з них у єдиному процесі складання програми дослідження. Якщо все це буде базуватися на психологічній теорії, то крен у бік психології неминучий. Це буде саме психологія творчості.

Стосовно психології літературної творчості строго психологічний підхід веде до того, що вченого цікавить не стільки процес формування художнього світу у внутрішній «природі» письменника, скільки психологічні процеси й стани, що визначають і супроводжують формування естетичних цінностей. А з літературознавчого погляду в центрі уваги дослідника повинен знаходитися саме твір словесного мистецтва, а соціально-політичні, етичні, психологічні аспекти повинні сприяти поглибленому і всебічному осягненню його сутності. Адже «продуктом творчої діяльності обов'язково є та чи інша самодостатня предметність», тобто «ми сприймаємо той самостійний і справді творчо сформований «предмет», який ... є предметом цілком самодостатнім, таким, ніби його ніхто не створював і ніби й не було ніяких фізико-фізіолого-психологічних матеріалів, із яких він фактично тільки й міг виникнути» [102, 53, 54].

У останній час психологія художньої творчості привертала увагу

небагатьох літературознавців — А. Васадзе, Г. В'язовського, Б. Мейлаха, О. Миронова. Б. Мейлах багато питань вирішував в основному на рівні загальнометодологічних установок, а Г. В'язовського та О. Миронова цікавили закономірності творчого процесу, окремі аспекти психологічної природи художньої творчості. Новизною й оригінальністю постановки проблеми, а також глибиною і продуктивністю її розв'язання виділяється праця А. Васадзе «Проблема художнього чуття».

Першорядним завданням тепер є створення на діалектико-матеріалістичній методологічній основі цілісної концепції психології художньої творчості. Перші теорії психологічної природи мистецтва були саме цілісними. Пізніше диференціація пішла по лінії поглибленої уваги до окремих граней проблеми, до досягнення їх сутнісних модифікацій. І це закономірно. Таким же шляхом йшло вивчення природи. Однак діалектика цього процесу, за Енгельсом, передбачає повернення до цілісного бачення всієї картини на принципово вищому якісному рівні, і те, що раніше «було геніальною здогадкою», через пізнання окремих аспектів явища в їх реальній складності та динаміці стає тепер «результатом строго наукового дослідження» [4, 349]. Цілісна концепція психологічних основ художньої творчості у багатьох моментах сприятиме розкриттю загальної тенденції її розвитку, допоможе побачити наявні при її осмисленні прогалини, виділити питання, які потребують негайного розв'язання.

Значне занепокоєння викликає розв'язання літературознавцями проблеми психологічних характеристик таланту і пов'язаних з нею питань художньої обдарованості та здібностей та літературно-творчої діяльності. Окремі моменти в працях С. Грузенберга, О. Миронова, А. Васадзе навряд чи можуть компенсувати відсутність спеціальних пошуків у цьому напрямі. А тим часом, за нашим глибоким переконанням, дані реальності є своєрідним «природним ядром» психології художньої творчості. Зусиллями російських революційних демократів і представників вітчизняної психологічної школи тут закладені значні традиції. Ґрунтовно і всебічно розроблені психологічні основи проблеми.

Але літературознавцями висвітлювалися лише питання психологічного підґрунтя творчого ставлення письменника до предметів і явищ об'єктивної реальності, та й то не повно. Особливо детально вивчалася теорія «перевтілюваності» автора, його психологічної асиміляції з величинами імаґінативного світу. Безспірна принципова важливість такого аспекту дослідження для розуміння складної психічної реальності. Однак цього недостатньо для розкриття суті й природи художньої обдарованості. Бо персоніфікація є «необхідною і важливою», та «не єдиною умовою творчості в будь-якій сфері діяльності людини» [22, 54].

Без науково-теоретичного осмислення з літературознавчої точки

зору структури художньої обдарованості і співвідношення в ній загальних і спеціальних здібностей, без становлення літературного таланту неможливе правильне, найбільш адекватне істині розуміння окремих питань психології творчості, оскільки саме суб'єкт творчої праці виступає організуючою і творчою силою духовно-практичної діяльності. Ці питання повинні розглядатися в діалектичній єдності з проблемою творчого акту.

Магістральною лінією в системі психології художньої творчості, як уже говорилося, є дослідження сутнісних параметрів художньо-творчого процесу. Причому утвердилися певні підходи до аналізованого явища: з боку специфічних закономірностей творчої праці письменника, психологічних основ духовно-творчої діяльності, динаміки творчої думки. Все це сприяє всебічному осмисленню істини про феномен і створює передумови для появи цілісної концепції творчого процесу.

Безперечним досягненням радянського літературознавства є дослідження початкових стадій творчої праці письменника: зародження художнього задуму, його «розгортання», «визрівання» і творча трансформація в художню цілість. Особливо детально проаналізував «до-свідомі» фази творчого процесу поета А. Васадзе. Цьому в значній мірі сприяли також успіхи грузинської школи психологів (Д. Узнадзе, О. Прангішвілі та ін.), що взяли з матеріалістичних позицій простежити передуючі виникненню усвідомлюваних процесів ступені розвитку психіки.

Проблема спонукальних сил творчої енергії постійно перебувала в центрі уваги З. Фрейда. Та засновник психоаналізу визнавав своє безсилля, коли необхідно було відповісти, по-перше, від впливом яких факторів біологічні інстинкти перетворюються в енергію вищих духовних бажань та устремлень, а по-друге, завдяки якій здібності чи своєрідності структурних властивостей психіки енергія «лібідо» породжує в одних випадках неврози, в інших — релігійні вірування, ще в інших — художні цінності. «Потяги і їх перетворення — це найбільше, що доступне психоаналізові ... Оскільки художнє обдарування і працездатність тісно пов'язані з сублимуванням, то ми повинні додати, що і сутність художньої діяльності також недоступна для психоаналізу», — писав він [174, 96].

Таким чином, з питань психології художньої творчості радянське літературознавство має праці різного ступеня цілісності й глибини наукового осмислення аналізованого об'єкта. Найбільш ґрунтовні з них — дослідження А. Васадзе, що висвітлює питання першооснови, внутрішніх імпульсів, рушійних сил творчої активності, а також суті, природи й характерних ознак художнього чуття, і праця П. М. Медведєва, що дає розуміння стадійності творчого процесу письменника. Та якщо студія А. Васадзе повністю відповідає сучасному рівню наукових знань і сприяє досягненню істини про творчу активність неусвідомлюваного психічного, то деякі положення написаної в 30-ті

роки книги «В лабораторії письменника» втратили колишню актуальність і потребують певного коректування відповідно до сучасних віянь науки, передусім психології й філософії.

Однак у більшості випадків вивчаються лише окремі моменти, закономірності, грані того чи іншого явища, які до того ж висвітлюються у далекому від психології творчості «контексті». В результаті збіднюється смислова характеристика наукових рішень, чимало питань випадає з поля зору дослідників.

Навіть у вивченні художньо-творчого процесу є немало нерозв'язаних з боку літературознавства моментів. Учені досліджували головним чином стадіальність творчої праці письменника, не надаючи належної уваги, скажімо, методології творчого процесу. На заповнення цієї прогалини і повинні бути спрямовані даліші наукові пошуки. Потребують негайного розв'язання також питання суті й конкретної ролі в творчому акті структурних компонентів та механізмів «природи» письменника, їх синтетичної і синкретичної дії в процесах створення художніх цінностей. Фундаментальна праця М. Арнаудова «Психологія літературної творчості», очевидно, вже не може повністю задовольнити дослідників, і найперше тому, що «внутрішня структура і внутрішня динаміка художньої творчості фіксується як даність, та значно слабше розкрита їхня глибинна сутність; показана їх лінійна або генетична, а не динамічна єдність і розвиток» [99, 168].

Чи не центральною в цьому розрізі є проблема співвідношення цілеспрямованих і стихійних душевних сил, свідомості та неусвідомлюваного психічного в генезі художнього образу. Загальноприйнятим тепер вважається погляд, згідно з яким енергії неусвідомлюваної психіки належить особлива роль у цьому процесі. І якщо психологи, скажімо, докладають немало зусиль для в'яснення суті даного явища, то літературознавці (за винятком А. Васадзе і частково О. Миронова) лише констатують явні факти і скрупульозно намагаються довести, що народження художнього твору зумовлене в кінцевому результаті усвідомлюваними силами, хоч це й не потребує доведення. Необхідно лише правильно розуміти діалектику усвідомлюваної та неусвідомлюваної сфер людської психіки, їхні складні, що не виключають суперечностей, взаємозв'язки, взаємовідношення і взаємозумовленості. Тут у значній мірі ще дає про себе знати принципово невірна традиція ототожнення наукової проблеми з ученням, в рамках якої вона виникла, у даному випадку — з фрейдизмом.

З цим питанням тісно пов'язане і ставлення до західних концепцій психологічної природи мистецтва в цілому, яке часто ще зводиться до його гіршого варіанту — заперечення як відкидання, а не виправлення. На жаль, доводиться констатувати, що не всіма дослідниками це усвідомлюється, і згубна для наукових результатів тенденція не віджила й досі. Скажімо, щодо «колективно-безсвідомого» К. Г. Юнга можна почути лише, що воно заводить у безвихідь розв'язання багатолінійної проблеми психологічної основи художньої

творчості. Гадаємо, правильніше буде твердити, що спротив може викликати не постановка проблеми, а її конкретне вирішення. В діалектико-матеріалістичних ученнях безсумнівним вважається погляд, згідно з яким суб'єкт, в тому числі суб'єкт художнього пізнання, утримує в собі в знятому вигляді досвід попередніх поколінь; носить у собі світ духовних цінностей всього людства. Природно, що кожен твір мистецтва сягає своїми коренями в цей світ. «Всі утворення духовної, а також і матеріальної культури людства, — зазначав з цього приводу К. Р. Мегрелідзе, — являють собою результат історичних нашарувань досвіду багатьох поколінь, продукт всезагальної селекції відбору, часто навіть повного смислового перелицювання, продукт безкінечних доповнювань і окремих привнесень, багатоманітно проціджений через призму рефлексій і досвіду великої кількості людей. У цих продуктах ми дійсно наче маємо справу з якимось збірним історичним розумом людини» [106, 332]. Тому теоретичне осмислення ідей Юнга про існування в психіці митця архаїчних образних структур повинне сприяти розкриттю нових граней художнього світу. Про це свідчить і спроба М. Ласло-Кучюк розкрити «архетипологію» «Лісової пісні» Лесі Українки, охарактеризувати смислове й функціональне багатство архетипу «місяця» в творчості радянських поетів. Позитивних зрушень тут можна сподіватися при підході до художньої спадщини Т. Шевченка, до таких загальновизнаних художніх шедеврів, як «Тіні забутих предків» М. Коцюбинського, «Улісс» Джойса, «Сто років самотності» та «Осінь патріарха» Г. Г. Маркеса... Рано чи пізно дослідникам не уникнути розв'язання цих складних питань.

Крім усього іншого, не варто відкидати небезпідставне зауваження П. В. Копніна: «Ірраціоналізм і його негативний досвід мають певне значення для теорії знання, і не тільки в тому розумінні, що нам тепер зрозуміла хибність подібного розв'язання гносеологічних проблем. Міркування ірраціоналістів стимулюють нас з метою їх критичного подолання глибше вникати у всі грані пізнавального процесу, не залишаючи без пояснення жодної білої плями» [86, 116].

Таким чином, і західні концепції психологічної природи мистецтва потребують нового підходу. Їх позитивний досвід (передусім з боку теоретичної постановки проблеми), результати конкретно-наукових висновків повинні бути детально проаналізовані, зіставлені з досягненнями сучасних наук і покладені в основу дальших пошуків. Зрозуміло, це не виключає, а передбачає дискусію щодо багатьох принципових положень. Метою наукового аналізу повинне бути не заперечення ради заперечення, а заперечення ради досягнення нових істин, ради поглибленого розуміння художнього феномена.

Психологія художньої творчості чекає від літературознавців активізації дослідницької енергії з метою виявлення вже в близькому майбутньому плідних ідей і нових концептуальних рішень.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Маркс К.* Вісімнадцяте брюмера Луї Бонапарта // *Маркс К., Енгельс Ф.* Твори. — Т. 8. — С. 109 — 205.
2. *Маркс К.* Післяслово до другого видання «Капіталу» // *Маркс К., Енгельс Ф.* Твори. — Т. 23. — С. 14 — 24.
3. *Маркс К., Енгельс Ф.* Святе сімейство, або критика критичної критики // *Маркс К., Енгельс Ф.* Твори. — Т. 2. — С. 3 — 220.
4. *Енгельс Ф.* Діалектика природи // *Маркс К., Енгельс Ф.* Твори. — Т. 20. — С. 323 — 577.
5. *Ленін В. І.* Філософські зошити // *Повне збір. творів.* — Т. 29. — С. 3 — 750.
6. *Ленін В. І.* Що таке «друзі народу» і як вони воюють проти соціал-демократів? // *Повне збір. творів.* — Т. 1. — С. 117 — 322.
7. *Аверинцев С. С.* «Аналитическая психология» К. Г. Юнга и закономерности творческой фантазии // *О современной буржуазной эстетике: Сб. статей.* — М., 1972. — Вып. 3. — С. 110 — 155.
8. *Аверинцев С. С.* Поэтика ранневизантийской литературы. — М., 1977.
9. *Адельгейм С.* Эстетичний трактат Івана Франка і проблеми психології творчості // *Франко І. Із секретів поетичної творчості.* — К., 1969. — С. 3 — 62.
10. *Амосов Н. М.* Моделирование мышления и психики. — К., 1965. — 304 с.
11. *Ананьев В. Г.* Психология чувственного познания. — М., 1960. — 486 с.
12. *Андреев А. Л.* Художественное мышление как эстетическая категория. — М., 1981. — 64 с.
13. *Анохин П. К.* Теория отражения и современная наука о мозге. — М., 1970. — 46 с.
14. *Арнаудов М.* Психология литературного творчества. — М., 1970. — 654 с.
15. *Артемяева Т. И.* Методологический аспект проблемы способностей. — М., 1977. — 184 с.
16. *Асмус В. Ф.* Проблема интуиции в философии и математике (Очерк истории: XVII — начало XX вв.). — М., 1965. — 312 с.
17. *Афасижев М. Н.* Критика буржуазных концепций художественного творчества. — М., 1984. — 127 с.
18. *Ашхаруа-Чолокуа А.* Духовно-практическое воздействие искусства и художественно-ассоциативная работа психики: Автореф. дис. ... канд. философ. наук. — Тбилиси, 1979. — 20 с.
19. *Ашхаруа-Чолокуа А.* Роль ассоциаций в механизме художественного воздействия // *Эстетические очерки.* — М., 1979. — Вып. 5. — С. 137 — 174.
20. *Балей С.* З психології творчості Шевченка. — Львів, 1916. — 91 с.
21. *Басин Е. Я.* Психология художественного творчества: Личностный подход. — М., 1985. — 64 с.
22. *Басин Е. Я.* Творчество и эмпатия // *Вопр. философии.* — 1987. — № 2. — С. 54 — 66.
23. *Бассин Ф. В.* Сознание и «бессознательное» // *Философские вопросы физиологии высшей нервной деятельности и психологии.* — М., 1963. — С. 425 — 474.
24. *Бассин Ф. В., Прангшивили А. С., Шерозия А. Е.* О проявлении бессознательного в художественном творчестве // *Вопр. философии.* — 1978. — № 2. — С. 57 — 69.
25. *Белецкий А. И.* В мастерской художника слова // *Избранные труды по теории литературы.* — М., 1964. — С. 51 — 233.
26. *Белинский В. Г.* Герой нашего времени: Сочинение М. Лермонтова // *Полн. собр. соч.* — М., 1954. — Т. 4. — С. 193 — 270.
27. *Белинский В. Г.* Горе от ума: Сочинение А. С. Грибоедова // *Полн. собр. соч.* — М., 1953. — Т. 3. — С. 420 — 486.
28. *Белинский В. Г.* Сочинения Державина // *Полн. собр. соч.* — М., 1955. — Т. 6. — С. 582 — 658.
29. *Белинский В. Г.* Стихотворения Эдуарда Губера // *Полн. собр. соч.* — М., 1955. — Т. 9. — С. 118 — 128.
30. *Бергсон А.* Вопросы философии и психологии // *Собр. соч.* — Спб., 1914. — Т. 4. — С. 3 — 214.
31. *Бергсон А.* Непосредственные данные сознания // *Собр. соч.* — Спб., 1914. — Т. 11. — С. 3 — 209.
32. *Бергсон А.* Смех // *Собр. соч.* — Спб., 1914. — Т. 5. — С. 96 — 206.
33. *Бергсон А.* Творческая эволюция // *Собр. соч.* — Спб., 1914. — Т. 1. — С. 3 — 332.
34. *Бочкарев Л. Л.* Проблемы психологии музыкальных способностей: Пути и перспективы исследований // *Художественное творчество: Вопросы комплексного изучения / 1983.* — Л., 1983. — С. 151 — 165.
35. *Боярчук В. К.* Белинский о способностях к литературно-художественной деятельности. — Ростов н/Д., 1961. — 31 с.
36. *Брушлинский А. В.* Воображение и познание // *Вопр. философии.* — 1967. — № 11. — С. 80 — 85.
37. *Бунге М.* Интуиция и наука. — М., 1967. — 187 с.
38. *Васадзе А. Г.* Проблема художественного чувства: Вопросы психологии художественного творчества. — Тбилиси, 1978. — 174 с.
39. *Василь Стефаник у критиці та спогадах: Статті, висловлювання, мемуари.* — К., 1970. — 482 с.
40. *Василев Ст.* Теория отражения и художественное творчество. — М., 1970. — 496 с.
41. *Вахтомин Н. К.* Практика — мышление — знание : К проблеме творческого мышления. — М., 1978. — 112 с.
42. *Виноградов И.* Вопросы марксистской поэтики: Избр. работы. — М., 1972. — 423 с.
43. *Вознесенский А.* Прорабы духа. — М., 1984. — 496 с.
44. *Вундт В.* Фантазия как основа искусства. — Спб., 1914. — 146 с.
45. *Выготский Л. С.* Воображение и творчество в детском возрасте: Психологический очерк. — М., 1967. — 93 с.
46. *Выготский Л. С.* Психология искусства. — М., 1968. — 576 с.
47. *Вязовский Г. А.* Творче мислення письменника. — К., 1982. — 335 с.
48. *Гальтон Ф.* Наследственность таланта, ее законы и последствия. — Спб., 1875. — 300 с.
49. *Гартман Э.* Сущность мирового процесса, или Философия бессознательно-



го: По 2-му нем. изд. полное изложение с присоединением предисловия, введения и критической оценки системы А. А. Козлова. — М., 1873. — Вып. 1. — 432 с.

50. Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. — М., 1968. — Т. 1. — 312 с.

51. Гегель Г. В. Ф. Философия духа // Соч.: В 14 т. — М., 1956. — Т. 3. — С. 5 — 372.

52. Гладкий В. М. До питання про психологію творчості Василя Стефаника // Укр. літературознавство. — Львів, 1968. — Вип. 4. — С. 76 — 79.

53. Гладкий В. М. Эпистолярное наследие и новеллы Василя Стефаника: Автореф. ... канд. филол. наук. — Львов, 1967. — 19 с.

54. Голосовкер Я. Э. Логика мифа. — М., 1987. — 218 с.

55. Гончар О. Письменницькі роздуми. — К., 1980. — 315 с.

56. Гор Г. Самонаблюдения писателей как материал психологии творчества // Содружество наук и гайны творчества. — М., 1968. — С. 174 — 190.

57. Горький М. О литературе. — М., 1953. — 863 с.

58. Грицюта М. С. Художній світ В. Стефаника. — К., 1982. — 200 с.

59. Грузенберг С. О. Гений и творчество: Основы теории и психологии творчества. — Л., 1924. — 254 с.

60. Грузенберг С. О. Психология творчества: Введение в психологию и теорию творчества. — Минск, 1923. — Т. 1. — 167 с.

61. Джинджихашвили Н. Я. К вопросу о психологической необходимости искусства // Бессознательное: Природа, функции, методы исследования: В 4 т. — Тбилиси, 1978. — Т. 2. — С. 493 — 504.

62. Денисюк І. О. Карбівничий чистого металу // Жовтень. — 1971. — № 5. — С. 94 — 104.

63. Диалектика эмоционального и рационального в художественном творчестве и восприятии: Сб. научных трудов. — М., 1985. — 138 с.

64. Довженко О. Про красу. — К., 1968. — 531 с.

65. Додельцев Р. Ф. Проблема искусства в мировоззрении Зигмунда Фрейда // О современной буржуазной эстетике. — М., 1972. — Вып. 3. — С. 61 — 109.

66. Дородных Ю. А. О специфике фантазии // Философ. науки. — 1975. — № 1. — С. 143 — 145.

67. Дранков В. Л. Многогранность способностей как общий критерий художественного таланта // Художественное творчество: Вопросы комплексного изучения / 1983. — Л., 1983. — С. 123 — 139.

68. Дранков В. Л. О природе художественного таланта: Автореф. дис. ... докт. психол. наук. — Л., 1973. — 38 с.

69. Дудецкий А. Я. Воображение. — Смоленск, 1969. — 94 с.

70. Евграфов К. Р. Подсознательная сфера и художественное творчество. — Пенза, 1912. — 136 с.

71. Ермаков И. Д. Очерки по анализу творчества Н. В. Гоголя. — М.; Пг., 6 г. — 252 с.

72. Ермаков И. Д. Этюды по психологии творчества А. С. Пушкина. — М.; Пг., 1923. — 191 с.

73. Жабицкая Л. Г. О критериях диагностики литературной одаренности // Художественное творчество: Вопросы комплексного изучения / 1983. — Л., 1983. — С. 139 — 151.

74. Зись А. Я. К вопросу о психологии творчества // Вopr. философии. — 1985. — № 12. — С. 72 — 83.

75. Злотников В. Г. Процесс воображения в художественном творчестве: Автореф. дис. ... канд. философ. наук. — М., 1966. — 16 с.

76. Илшаби А. Природа художественного таланта. — М., 1965. — 534 с.

77. Илшева Б. Музикална творба и асоциативност. — София, 1984. — 168 с.

78. Исагулов З. И. Воображение и его роль в литературно-художественном творчестве. — Алма-Ата, 1971. — 34 с.

79. История зарубежной психологии, 30-е — 60-е г. XX в.: Тексты. — М., 1986. — 342 с.

80. История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. — Т. 4. — 2-й полутом: Эстетические идеи народов России. Эстетические идеи народов Восточной Европы XIX — начала XX века (Домарксистский период). — М., 1968. — 585 с.

81. Как мы пишем. — Л., 1930. — 430 с.

82. Квасова И. И. Субъект художественного творчества в эстетике революционных демократов: Автореф. дис. ... канд. философ. наук. — М., 1967. — 19 с.

83. Кляценок Н. И., Лейзеров Н. Л. Теория отражения и проблемы эстетики. — М., 1983. — 224 с.

84. Ковалев А. Г. Психология литературного творчества. — Л., 1960. — 136 с.

85. Ковалев А. Г., Мясущев В. Н. Психологические особенности человека. — Т. 2. Способности. — Л., 1960. — 304 с.

86. Копнин П. В. О рациональном и иррациональном // Вopr. философии. — 1968. — № 5. — С. 111 — 119.

87. Коршунова Л. С. Воображение и его роль в познании. — М., 1979. — 145 с.

88. Косташук В. Володар дум селянських. — Ужгород, 1958. — 190 с.

89. Коцюбинський М. Твори: В 7 т. — К., 1974. — Т. 2. — 383 с.

90. Квасов Г. В. Мемуары как источник изучения психологии творчества // Психология процессов художественного творчества. — Л., 1980. — С. 84 — 93.

91. Кроче Б. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. — Ч. 1. Теория. — М., 1920. — 170 с.

92. Кубланов Б. Факты, догмы та вигадки // Жовтень. — 1967. — № 5. — С. 116 — 131.

93. Кубланов Б. Эстетика и психология // Содружество наук и тайны творчества. — М., 1968. — С. 99 — 113.

94. Лазурский А. Ф. Очерки науки о характерах. — Пг., 1923.

95. Ласло-Куцок М. Засади поетики. — Бухарест, 1983. — 396 с.

96. Левчук Л. Т. Інтуїтивізм і питання художньої творчості. — К., 1969. — 93 с.

97. Левчук Л. Т. Психованализ и художественное творчество: Критический анализ. — К., 1980. — 159 с.

98. Лиллов А. О природе искусства: Критика современных концепций буржуазной эстетики. — М., 1977. — 199 с.

99. Лиллов А. Природа художественного творчества. — М., 1981. — 479 с.

100. Липов А. Н. Диалектика эмоционального и рационального в художественном творчестве // Диалектика эмоционального и рационального в художественном творчестве и восприятии. — М., 1985. — С. 108 — 129.

101. Ломброзо Ч. Гениальность и помешательство: Параллель между великими людьми и помешанными. — СПб., 1895. — 217 с.

102. Лосев А. Ф. Диалектика творческого акта: краткий очерк // Контекст. 1981: Литературно-теоретические исследования. — М., 1982. — С. 48 — 78.

103. Лук А. Н. Психология творчества. — М., 1978. — 127 с.

104. Матевосян Г. «Память в тебе — значит, горюшь ты...» // Огонек. — 1987. — № 1. — С. 19 — 21.

105. Медведев П. В. В лаборатории писателя. — Л., 1971. — 392 с.

106. Мезрелидзе К. Р. Основные проблемы социологии мышления. — Тбилиси, 1965. — 486 с.

107. Мейлах Б. С. Процесс творчества и художественное восприятие: Комплексный подход: опыт, поиски, перспективы. — М., 1985. — 318 с.

108. *Мейлах Б. С.* Психология творчества // Краткий литературный словарь. — М., 1971. — Т. 6. — С. 67 — 71.
109. *Мейлах Б. С.* Психология художественного творчества: предмет и пути исследования // Психология процессов художественного творчества. — Л., 1980. — С. 5 — 23.
110. *Миронов А. В.* Минуты поэтических вдохновений: Проблемы психологии творчества. — Ярославль, 1970. — 207 с.
111. *Мороз О.* Передісторія трактату Івана Франка «Із секретів поетичної творчості» // Жовтень. — 1985. — № 10. — С. 111 — 112.
112. *Налчаджян А. А.* Некоторые психологические и философские проблемы интуитивного познания: Интуиция в процессе научного творчества. — М., 1972. — 271 с.
113. *Никифорова О. И.* Исследования по психологии художественного творчества. — М., 1972. — 155 с.
114. *Никифорова О. И.* К вопросу о воображении // Вопр. психологии. — 1972. — № 2. — С. 67 — 76.
115. *Новиков А. В.* От позитивизма к интуитивизму. — М., 1976. — 256 с.
116. *Павлов И. П.* Полное собрание сочинений. — М.; Л., 1951. — Т. 3, кн. 2.
117. *Овсянничко-Куликовский Д. Н.* Введение в ненаписанную книгу по психологии умственного творчества (научно-философского и художественного) // Собр. соч. — Пг., 1909. — Т. 6. — С. 5 — 41.
118. *Овсянничко-Куликовский Д. Н.* Гоголь // Собр. соч. — Спб., 1910. — Т. 1. — С. 5 — 194.
119. *Овсянничко-Куликовский Д. Н.* Лирика — как особый вид творчества // Вопросы теории и психологии творчества. — Спб., 1910. — Т. 2, вып. 2. — С. 182 — 226.
120. *Овсянничко-Куликовский Д. Н.* Наблюдательный и экспериментальный метод в искусстве // Собр. соч. — Спб., 1909. — Т. 4. — С. 61 — 125.
121. *Осьмаков Н. В.* Психологическое направление в русском литературоведении: Д. Н. Овсянничко-Куликовский. — М., 1981. — 160 с.
122. *Павлов Т.* Избранные философские произведения: В 4 т. — М., 1961. — Т. 1. — 602 с.
123. *Павлов Т.* Теория отражения. — М., 1949. — 519 с.
124. *Парандовский Ян.* Алхимия слова. — М., 1972. — 335 с.
125. *Парнюк М. А.* Принцип детерминизма в системе материалистической диалектики. — К., 1972. — 355 с.
126. *Пархоменко М. Н.* Эстетические взгляды Ивана Франко. — М., 1966. — 231 с.
127. *Паустовский К.* Золотая роза. — М., 1956. — 229 с.
128. *Писарев Д. Ж.* Промехи незрелой мысли // Соч.: В 4 т. — М., 1956. — Т. 3. — С. 139 — 184.
129. *Платон.* Ион // Сочинения: В 3 т. — М., 1968. — Т. 1. — С. 131 — 148.
130. *Платонов К. К.* Проблема способностей. — М., 1972. — 312 с.
131. *Поляков М.* Вопросы поэтики и художественной семантики. — М., 1978. — 448 с.
132. *Пономарев Я. А.* Психология творчества. — М., 1976. — 303 с.
133. *Потебня А. А.* Из записок по теории словесности. — Харьков, 1905. — 652 с.
134. *Потебня А. А.* Эстетика и поэтика. — М., 1976. — 614 с.
135. *Пресняков О.* Поэтика познания и творчества: Теория словесности А. А. Потебни. — М., 1980. — 218 с.
136. *Ранк О., Сакс Г.* Значение психоанализа в науках о духе. — Спб., 1913. — 361 с.
137. *Підмогильний В.* Іван Левицький-Нечуй: Спроба психоаналізу творчості // Життя і революція. — 1927. — № 9. — С. 295 — 303.
138. *Раннопорт С. Х.* О природе художественного мышления // Эстетические очерки. — М., 1967. — Вып. 2. — С. 312 — 355.
139. *Рибо Т.* Творческое воображение. — Спб., 1901. — 318 с.
140. *Рожественская Н. В.* Проблемы и поиски в изучении художественных способностей: Краткий обзор // Художественное творчество: Вопросы комплексного изучения / 1983. — Л., 1983. — С. 105 — 122.
141. *Розет И. М.* Психология фантазии. — Минск, 1977. — 312 с.
142. *Розов А. Н.* Фантазия и творчество // Вопр. философии. — 1966. — № 9. — С. 112 — 116.
143. *Роменец В. А.* Психология творчості. — К., 1971. — 247 с.
144. *Роменец В. А.* Фантазія, пізнання, творчість. — К., 1965. — 152 с.
145. *Россель В.* В верховьях потока мышления: Проза Василия Стефанника // Стефаник В. Новеллы. — М., 1983. — С. 240 — 266.
146. *Ротенберг В. С.* Различные формы отношений между сознанием и бессознательным // Вопр. философии. — 1978. — № 2. — С. 70 — 78.
147. *Рубинштейн С. Л.* Бытие и сознание: О месте психического во всеобщей взаимосвязи явлений материального мира. — М., 1957. — 328 с.
148. *Рубинштейн С. Л.* Пути и принципы развития психологии. — М., 1959. — 356 с.
149. *Савранский И. Л.* Роль ассоциативности в словесном искусстве: Автореф. дис. ... канд. философ. наук. — М., 1970. — 26 с.
150. *Сегалин Г. В.* Нервно-психическая установка музыкально одаренного человека. — Свердловск, 1927. — 261 с.
151. *Сент-Экзюпери А. де.* Сочинения. — М., 1964. — 695 с.
152. *Симонов П. В.* «Сверхзадача» художника в свете психологии и нейрофизиологии // Психология процессов художественного творчества. — Л., 1980. — С. 32 — 45.
153. *Симонов П. В.* Эмоциональный мозг: Физиология, нейроанатомия, психология эмоций. — М., 1981. — 213 с.
154. *Сирадзе П. Г.* Вопросы художественного мышления в древнейшей грузинской письменности (V — XI вв.): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Тбилиси, 1966. — 24 с.
155. *Симонов П. В.* Теория отражения и психофизиология эмоций. — М., 1970. — 141 с.
156. *Содружество наук и тайны творчества.* — М., 1968. — 449 с.
157. *Спиркин А. Г.* Сознание и самосознание. — М., 1972. — 303 с.
158. *Страхов И. В.* Проблемы и методы психологии творчества // Вопросы психологии творчества. — Саратов, 1968. — С. 3 — 60.
159. *Стефаник В.* Твори. — К., 1964. — 552 с.
160. *Стефаник В.* Повне зібрання творів: У 3 т. — К., 1954. — Т. 3.
161. *Теплов Б. М.* Психология музыкальных способностей // Проблемы индивидуальных различий. — М., 1961. — С. 39 — 251.
162. *Теплов Б. М.* Способности и одаренность // Там же. — С. 9 — 38.
163. *Толстой Л. Н.* О литературе. — М., 1955. — 764 с.
164. *Тухарели Д. А.* Рождение образа: Писатель и книга. — Тбилиси, 1983. — 219 с.
165. *Узнадзе Д. Н.* Психологические исследования. — М., 1966. — 451 с.
166. *Фадеев А.* О литературе. — М., 1982. — 335 с.
167. *Фейгенберг И. М.* О принципиальной неразрывности наблюдаемого и наблюдателя в психологических феноменах // Бессознательное: Природа, функции и методы исследования. — Тбилиси, 1978. — Т. 1. — С. 167 — 173.
168. *Философский энциклопедический словарь.* — М., 1983. — 839 с.

169. Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде: В 2 т. — М., 1984. — Т. 1. — 519 с.
170. Франко І. Із секретів поетичної творчості // Збір. творів : У 50 т. — К., 1981. — Т. 31.
171. Франко І. Наше літературне життя в 1892 році : Листи до редактора «Зорі» // Там же. — Т. 29. — С. 7 — 22.
172. Франко І. «Антоній і Клеопатра» // Там же. — Т. 33. — С. 163 — 171.
173. Фрейд З. Лекции по введению в психоанализ. — М., 1922. — Т. 1. — 250 с.
174. Фрейд З. Леонардо да Винчи. — Спб., б. г. — 98 с.
175. Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному. — М., 1925. — 318 с.
176. Фрейд З. Поэт и фантазия // Психологические этюды. — М., 1912. — С. 17 — 28.
177. Фрейд З. Положение о двух принципах психической деятельности // Психологическая хрестоматия. — М.; Л., 1927. — С. 115 — 119.
178. Фрейд З. Тотем и табу : Психология первобытной культуры и религии. — М.; Пг., б. г. — 172 с.
179. Фрейд З. Я и Оно. — Л., 1924. — 63 с.
180. Художественное творчество : Вопросы комплексного изучения / 1984. — Л., 1986. — 262 с.
181. Цейтлин А. Г. Труд писателя. — М., 1962. — 591 с.
182. Черемшина М. Твори : В 2 т. — К., 1974. — Т. 2. — 303 с.
183. Чернышевский Н. Г. Эстетическое отношение искусства к действительности // Полн. собр. соч. — М., 1949. — Т. 11. — С. 5 — 92.
184. Чхартушвили Ш. Н. К вопросу об онтологической природе бессознательного // Бессознательное : Природа, функции, методы исследования : В 4 т. — Тбилиси, 1978. — Т. 1. — С. 95 — 110.
185. Шеролия А. Е. К проблеме сознания и бессознательного психического. — Т. 2. Опыт интерпретации и изложения общей теории. — Тбилиси, 1973. — 522 с.
186. Шеролия А. Е. Психоанализ и теория неосознаваемой психологической установки : итоги и перспективы // Бессознательное: Природа, функции и методы исследования : В 4 т. — Тбилиси, 1973. — Т. 1. — С. 37 — 64.
187. Шинкарук В. И., Орлова Т. И. Художественное мышление в системе видов мыслительной деятельности // Вопр. философии. — 1984. — № 3. — С. 18 — 28.
188. Шляхова Н. Емоції і художня творчість. — К., 1981. — 103 с.
189. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. — Спб., б. г. — 431 с.
190. Шопенгауэр А. О гении. — Спб., 1899. — 56 с.
191. Эшби У. Р. Конструкция мозга : Происхождение адаптивного поведения. — М., 1962. — 398 с.
192. Юнг К. Психологические типы. — М., 1924. — 96 с.
193. Якобсон П. М. Психология художественного творчества. — М., 1971. — 47 с.
194. Ярошевский М. Г. История психологии. — М., 1985. — 575 с.
195. Ярошевский М. Г. Категориальная регуляция научной деятельности // Вопр. философии. — 1973. — № 11. — С. 74 — 86.

Вступ .....	3
Розділ I	
СТАНОВЛЕННЯ КОНЦЕПЦІЇ ПСИХОЛОГІЇ ХУДОЖНЬОЇ ТВОРЧОСТІ У ВІТЧИЗНЯНОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ .....	18
Розділ II	
ПСИХОЛОГІЧНІ ХАРАКТЕРИСТИКИ ЛІТЕРАТУРНОГО ТАЛАНТУ .....	34
Розділ III	
ХУДОЖНЬО-ТВОРЧИЙ ПРОЦЕС І ОСНОВНІ АСПЕКТИ ЙОГО ДОСЛІДЖЕННЯ .....	66
Типологія творчих процесів .....	68
Психологічні основи творчого процесу .....	71
Творча праця письменника як процес .....	96
Розділ IV	
ГОЛОВНІ СИЛИ ТВОРЧОГО СИНТЕЗУ .....	117
Художнє мислення .....	118
Художнє чуття .....	128
Художня фантазія .....	134
Художні асоціації .....	143
Висновки .....	151
Список використаної літератури .....	156

Научное издание

Академия наук Украинской ССР  
Институт литературы им. Т. Г. Шевченко

Пихманец Роман Владимирович

---

**ПСИХОЛОГИЯ  
ХУДОЖЕСТВЕННОГО  
ТВОРЧЕСТВА**

Ответственный редактор *И. А. Дзеврин*

Киев, издательство «Наукова думка»

На украинском языке

Художник обкладинки *І. Г. Динник*

Художній редактор *Л. О. Комяхова*

Технічний редактор *А. А. Нагорна*

Оператори *І. А. Прокоф'єва, О. І. Рспік*

Коректори *Л. М. Регета, Л. П. Рябцева*

ІБ 11372

---

Здано до набору 24.05.90. Підп.до друку 19.12.90. Формат 60x84/16. Папір  
офс.№1. Гарн. Тип Таймс. Офс. друк. Ум. друк. арк. 9,53. Ум. фарбо-відб. 9,76.  
Обл.-вид. арк. 11,17. Тираж 420 пр. Зам. *1-46*. Ціна 2 крб. 20 к.

---

Оригінал-макет підготовлено у видавництві «Наукова думка» на  
персональних комп'ютерах  
252601 Київ 4, вул. Рєпіна, 3.

Київська книжкова друкарня наукової книги  
252004 Київ 4, вул. Рєпіна 4.

ІІБ ПНУС



613577