

Спроба експериментальної художньої критики

(ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ ЕМОЦІОНАЛЬНОГО ДІЯННЯ МУЗИКИ НА АВДИТОРІЮ)

із лабораторії Психофізіології та Реактології (завідуючий З. І. Чучмарів) Українського Державного Психоневрологічного інституту (директор проф. А. О. Гейманович).

1

Як порівняти, наприклад, обсяг „Євгенія Онегіна“ з обсягом написаної про нього критики, то остання перебільшує цей художній твір, принаймні, в тисячу разів. І така пропорція критики є властива кожному помітному художньому явищу. Більш-менш науковим узагальненням такої гіпертрофії критичних міркувань є поширене в нас твердження О. О. Потебні, що він взяв у В. Гумбольдта: „всяке розуміння є разом з тим і нерозуміння“.

Потебня був видатний учений і, гадаємо, не міг поділяти критичних переконань філістера й дилетанта, що вважає за своє необмежене право говорити з приводу художнього твору все, що спаде на думку. Ми зрозуміємо мотиви твердження Потебні, коли пригадаємо, що цю думку він розвивав у 60-х р.р. (в своїй роботі „Мысль и язык“, друкованій 1862 року), в часі українського відродження, яке мусіло боротися за право вживати укр. мови проти тих тенденцій, що незабаром знайшли собі вислів в формулі міністерського обіжника: „никакого украинского языка не было и быть не может“. В таких історичних обставинах стане зрозуміло, через що молодий український вчений висунув твердження, що є утрированою формою захисту рідного языка від спроб замінити його хоч і близьким, проте чужим языком. Те, що згодом знайшло собі вираз в поширених оповіданнях, які зайшли й до художньої літератури (Васильченко), передбачав критичний принцип Гумбольдта: по українських школах російську фразу „учитель беседует с детьми“ меткі хлопчики ясували так: „учитель збісився з дітьми“, або фразу „кафтан прожог“ розуміли: „собака десь дірку прогриз“; можливо, що в цих літературних прикладах є де-яка утрировка, отже, утрировка дуже сумного історичного факту: народів відбиралося знаряддя його найшвидшого й найприроднішого культурного зросту. Оборона права рідного народу на культурний розвій в часі, коли це право зневажали сильно, була для Потебні достатнім мотивом, щоб проповідувати крайній суб'єктивістичний принцип у критиці.

Легко зрозуміти й те, чому ця теза „всяке розуміння є разом з тим і нерозуміння“ так припала до вподоби критикам пізніших часів. Треба відзначити, що 70-ті та 80-ті р.р. не сприяли поширенню поглядів Потебні, взагалі професора ліберального, як на його оточення й час. Але по його смерті (1891 р.) російська й українська ліберальна думка оцінила велике значіння для своєї ідеології принципу Гумбольдта — Потебні. Суб'єктивізм у критиці для російського суспільства 90 років був синонімом свободи індивідуальних поглядів. Це було відповіддю лібералів і правій стороні — самодержавному урядові — і разом лівій стороні — організованому робітничому рухові, що саме тоді виникав і природно схилявся до колективістичних принципів у своїй ідеології. І те, що в 60 — 70 р.р., було, може, поступовою проповіддю, те діалектично в 90 р., а особливо в першій чверті 20 сторіччя, зробилося лозунгом індивідуалістичної анархії в критичній думці. Потебніанство в критиці, як відомо, за цих часів підтримували „толстые“ журнали ліберального напрямку. Кінець кінцем, зі зміцненням класи, що в основі її психології лежить індивідуалізм, ця теза заходить і до школи. Як зразок „потебніанства“ в методиці викладання, наприклад, історії літератури в школі, можна назвати книгу Данілова „Литература, как предмет преподавания“ (1917 р.), де під тим приводом, що ніби-то неможливо об'єднати читачів єдиним розумінням твору (при цьому, звичайно, базувалися на принципі Потебні — Гумбольдта), рекомендувалося з даної галузи мистецтва студіювати в школі переважно „форму“, а на доказ того, що зміст твору можна розуміти тільки суб'єктивно, наводилося свідoctва часом анекдотичного характеру.

Джерелом потебніанства для широких читальницьких кол була й є науково-популярна серія томів за редакцією Е. А. Лезіна „Вопросы психологии и теории творчества“, що об'єднала найкращі сили потебніанців, але потебніанців-літературників і критиків, що мали за найдорожчу річ потрібне свого часу запозичення Потебні з Гумбольдта, а найменше звертали уваги на неминущі зд'буття вченої думки Потебневої, а саме на його „Записки по русской грамматике“.

Ми зупинилися розмірно багато на Потебні, бо серед тої безпринциповості, що до недавнього часу панувала в критиці, його теза була найпоширенішим принципом.

Та частина правди, що міститься в цім принципі, полягає в тому, що рідко можна зустріти кілька людей, що були-б абсолютно подібні один до одного і в результаті цієї подібності годилися-б завжди в своїх думках про який-небудь художній твір. Та ця істина є надто банальна, щоб її довго повторювати.

Питання треба ставити так: чого є більше в критичних міркуваннях людей про художні твори — взаємного розуміння, чи нерозуміння? Чи люди еднаються в своїх критичних міркуваннях в групи, чи ці міркування скорше роз'єднують людей, як „неповторюваних індивідуумів“. При сучасному стані наших відомостей про основні принципи, що еднають або роз'єднують людей, відповідь буде ясна: між особами соціально-єдиної групи буде більше розуміння, як нерозуміння, в кожному разі досить розуміння соціальних явищ, в тому числі і художніх об'єктів, для того, щоб група була єдина; а між

особами різних соціальних груп, — звичайно, груп непродекларованих, а що їх створило реальне життя, його базисні фактори — буде менше розуміння, як нерозуміння. Кому ідеологічно є не вигідне тісне об'єднання людей в соціальний організм, а такому об'єднанню чимало допомагає єдність художнього смаку, той матиме за краще як і попередити твердити: „всьяке розуміння є нерозуміння“. А кому дороге зміцнення однородного класового організму, той виправить цю тезу в світлі іншої ідеології і скаже: „між особами соціально-однородними є більше розуміння що до оцінки наочних явищ, в тому числі й художніх творів, як різнорозуміння їх; а між особами різносоціальними є менше розуміння тих самих явищ і більше різнорозуміння їх.

Але питання художньої критики за наших часів ускладнене через історичний факт найбільшого значіння. Пролетаріат СРСР одібрав культурну спадщину людства в усіх ділянках людської діяльності, в тому числі і в мистецтві; з цього спадку частину матеріалу треба відкинути, яко минущу частину культурних вартостей, що вже віджила, зробила свою історичну справу в минулому і не має цін для сучасного й майбутнього, а частина, може і значна частина, має піти до культурного розпорядження й використання спадкоємця: це є та частина, що має в собі, хоч вона з'явилася в минулому, дійову силу будувати майбутнє; її неможна викинути так само, як неможна викинути залізниць, аеропланів, заводів то-що, що перейшли від попередньої культури. Та що-ж саме відкинути, що взяти в ділянку мистецтва? Хоч-би що говорили де-які критики, пролетаріат у своїй напруженій історичній роботі має право на соціально-організуючу допомогу мистецтва; і мистецтво, ця область технічних засобів організації емоцій і взагалі конкретної поведінки людей, потрібне пролетаріатові не менше від технічних засобів, що, наприклад, переміщують з одного місця на інше або дають інші вигоди побуту.

Що-дня може в СРСР збираються малі й великі колегії з усіх адміністративних щаблів, щоб розв'язати в числі інших і таке питання (формуємо його в загальній формі): які твори мистецтва з тих, що є, подавати пролетаріатові в школі всіх ступнів і типів, у театрі, клубі то-що; ставити п'єси з наближенням до постановок художнього театру чи театру Меєрхольда, рекомендувати йому художню літературу з формою, приміром, лефівців, чи з старою реалістичною формою, приміром, Сейфуліної, Лебедінського та ін., давати в робітничих аудиторіях народну музику Чайковського, чи Скрябіна, чи кого іншого?

Поправне розв'язання таких питань визначає з одного боку мета, уставлена для мистецтва в даній державі, — завдання, що не так трудно з'ясувати теоретично, — а з другого боку — здатність даних творів робити певний емоціональний вплив на певну аудиторію. З приводу останнього питання переважно й відбуваються малокорисні критичні дебати, в своїй малій продуктивності узагальнені тезою: „всьяке розуміння є нерозуміння“.

А тим часом з'ясувати міру й характер емоціонального впливу на аудиторію даного мистецького твору, — чи то картини, чи музичного або поетичного твору, — можна при сучасному стані експериментальної психофізіології експериментом, що об'єктивно розв'язав-би це питання.

Наше завдання полягає в тому, щоб демонструвати таке застосування експерименту для визначення емоціонального впливу об'єктів мистецтва на дану аудиторію або на даного її представника. Розв'язати чергове і трудне питання культурного будівництва „про соціальне сприймання об'єктів мистецтва“ може допомогти і експеримент.

На початку ми з усіх ділянок мистецтва обрали музику, і експерименти роблено над одною особою; перехід до експериментів масових та його умови ми накреслимо наприкінці статті. Метод, що ми обрали, є вже давно відома в експериментальній психології та фізіології (праці Marey'я, Mosso, Wundt'a, Gent'a, Brahn'a, Meumann'a, Zonneff'a, Lehmann'a та інших). Школа Вундта найбільш використала цю методу для цілей емоціонального експерименту.

Суть методи полягає от у чому. З давніх-давен є відомо, з масових народніх спостережень, що наші переживання почуття є зв'язані з діяльністю серця і кровоносних каналів; нарід замість терміну „почуття“, „емоція“ уживає терміну „серце“. Експериментальній науці залишилося ствердити сталість відношень між роботою серця й тими чи іншими переживаннями почуття. Вундт і його школа, наприклад, думають, що коли людина відчуває задоволення, пульс її дужчає і стає повільнішим, а як незадоволення — то слабшає й прискорюється; коли в людини в спокійному стані нормою є 72 удара пульса на хвилину, при певній силі цих ударів — 5 міліметрів (величинь і частість пульсу можна легко записувати особливим апаратом сфімографом, величинь пульсу при тім виражається висотою підняття пульсової хвилі й відзначається в нас міліметрами запису), то при задоволенні в даного суб'єкта швидкість пульсу буде 60, а величинь — 7 мм., а при незадоволенні: 80 — 2 мм.

Ті, що критикували даний метод Вундтів та його теорію почувань, заперечували не так вказані вище психофізичні ознаки задоволення — незадоволення, як інші пари напрямів почуття, що Вундт висунув: збудження-заспокоєння, напруження-розв'язання, та їхні пульсові ознаки.

Щоб читач був у курсі суперечок, спробуємо коротко їх викласти. Для цього нам доведеться визначити і природу емоції, бо в неоднаковому її розумінні й полягає, на нашу думку, часто причина непорозуміння; і до того-ж за наших часів взагалі сталася чимала плутанина в психологічних питаннях.

Пристосовуючись до оточення, організм виробляє низку корисних йому органів; в міру того, як сходимо по щаблях, наприклад, тваринного царства, ми спостерігаємо, у тварин чим-раз більше число органів і чим-раз більшу їх складність. Найскладніший є організм людини. У людини діяльність пристосовування є в найбільшій мірі диференцована: в її організмі переведений найбільший поділ праці між органами, найбільша їх спеціалізація, але пропорціонально до цієї підвищеної диференціації організму зростає і його інтеграція — єдність; можливо, що найсуцільнішим організмом у своїй поведінці є людський організм; немає процесів в органах і немає вчинків, не зв'язаних, не координованих з усім організмом у цілому; ці сотні органів і мільярди клітинок об'єднує нервова система. Фізіологія, яко наука, і ставить собі завдання дослідити діяльність

органів самих у собі, взятих у своїй діяльності ізольовано; методичним ідеалом фізіології в її класичних спробах є ізольовані серце, нерв, матка то - що. Що більше щастить ізольовати діяльність даного органу від сусідніх, то краще фізіологія розв'язує свої завдання. Але щоб обчислити інтегрований стан організму й дослідити, напр., вчинок, яко наслідок цього стану, існує органічний апарат, що дає цей результат праці великого числа клітин в формі порівнюючи простого психічного переживання. „Психіка є функція високоорганізованої матерії“. Заміна сприймання роботи більйона клітинок на порівнюючи простий і зручний для дальшого оперування їхній результат — психічне переживання — є вираз високої матеріальної економії в діяльності організму. Але дослідити вчинок, яко синтез усього досвіду суб'єкта, допомагає вже інша наука, що її досі звалось фізіологічною, або експериментальною психологією. І, звичайно, психологічні переживання не є щось відмінне від органічних процесів, щось інше в своїй істоті. Психічні явища, як уже сказано, є функція високоорганізованої матерії, а саме, перш за все функція, що інтегрує: коли ми подибуємо в Маркса, Енгельса, Леніна, Плеханова вирази „воля“, „інтелект“, „пам'ять“, „увага“, то, певна річ, не тому, що вони є спиритуалісти або не учні, наприклад, Павлова, а лише тому, що вони дивилися на психіку матеріалістично і бачили в ній, як зформулював Бухарин, „інтроспекцію (внутрішнє приняття) моїх фізіологічних процесів“. Не студіювавши цієї області, ми не мали - б можливості пізнавати найінтереснішу сторону життя — здібність людини синтезувати свій досвід; признавши теоретично, що в цій області пізнання неможливе (агностицизм психіки), ми допомогли - б містицизмові й спиритуалізмові. Треба вивчати саме психіку (ці заяви організму про найвищий синтез усього досвіду) на те, щоб з'ясувати її матеріалістично, а не лишати ці явища, що завжди бувають у наших найважливіших вчинках, на всілякі випадкові пояснення, в тому числі й спиритуалістичні.

Зв'язання матеріалістичного світогляду полягає не в тому, щоб викидати реальні явища, а в тому, щоб їх пояснити, тим більше, що дане явище належить до найважливіших. Якесь зовнішнє роздраження, досягши певного ступня його сили — порогу приняття — викликає негайну відповідь організму — рефлекс, реакцію. Але організм може цілком скоритися цьому роздраженню, а може загальмувати сліди даного роздраження всім своїм попереднім досвідом, бо організм, скоряючись буттю, кориться не випадковому шматочкові цього буття, а цілій сукупності буття довкола себе, а саме: все буття в доступній даному організмові систематизації визначає мислення цього організму. Конкретний приклад: комуніст був посланий в підпілля до білих; на вулиці він випадково зустрічає свого товариша в офіцерській формі, що перекинувся до білих; перший суто-рефлексологічний рух у даного комуніста (дійсне його оповідання) був — вдарити зрадника, але йому вдалося „загальмувати“ даний рефлекс; відбулася боротьба мотивів: партія, її доручення то - що; кінчилося на тім, що в н опанував себе і пішов виконувати свій обов'язок. Всі факти, що визначили поведінку даного товариша, є матеріалістичні, серед них головне, чільне місце мали ті,

що ми звемо психічними (щоб відрізнити одне явище від другого і щоб їх краще вивчати), а саме: акти пам'яті, мислення, волі даного товариша. В матеріалістичне трактування поведінку організму повинен увіходити облік взаємного відношення усіх попередніх слідів буття, що їх зберігає нервова система, і знов надійшлого даного сліду від роздражнення; результат такого синтезування та його перипетії будуть дані перш за все в психічному переживанні, і доки зміст цього переживання не з'ясується, доти людина буде „довільно“ гальмувати своє поступування. Тому за всіх часів вплив на поступування суб'єкта сходив до впливу на його психіку; цього яскравий приклад ми бачимо тепер в агітації та пропаганді.

Органічної здібности синтезувати досвід немає у психічно-хворих, такі особи є несамовиті; ненормальне функціонування саме психіки позбавляє людину права нормальної соціальної істоти. І коли ми чинимо які-небудь роздражнення, то комбінуємо їх з метою вплинути саме на „свідомість“. Ось перед нами є чотири словесних чинники роздражнення: „є“, „клас“, „історія“, „боротьба“; фізично й фізіологічно вони однакові, хоч як їх перемішаємо; вплив цих чинників на людину вимагає певного їх порядку: „історія є боротьба клас“. Установлюємо їх для „розуміння“, для психічного результату. Не студіювати психіку — матеріальне явище — то є відмовитися людині науково керувати життям, де цей фактор в числі інших реально існує й відіграє значну роль в динаміці життя.

Гостре питання нашого часу є не видумування нових термінів (наприклад, один із „реформаторів“ пропонує вживати замість слова „психологія“ слово „тропология“ й думає цим розв'язати справу), а справжнє утворення матеріалістичної науки про „свідомість“ людини та про роль цієї свідомості в поведінці її. Маркс, даючи характеристику істоті сучасного труда, каже: „оставляя в стороне напряжение тех органов, которыми выполняется труд, целесообразная воля, выражающаяся во внимании, необходима во все время труда“¹⁾. А Плеханов узагальнює підкреслену Марксом роль психіки, коли каже: „экономический материализм является ответом на вопрос, как развивается конкретная деятельность человека, как развивается его самосознание, как складывается субъективная сторона истории“ („Материалистическое понимание истории“. Москва 1920, ст. 190—191). І коли Павлов стверджує: „в сущности интересует нас в жизни только одно: наше психическое содержание“²⁾, а його де-які учні всі сили покладають на те, щоб знищити науку про поведінку людини зі свідомістю й замінити її наукою про поведінку без огляду на зазначене Павловим „психическое содержание“, то це або непорозуміння, або принциповий агностицизм (неможливість пізнати де-які складні з'явища). Агностицизм не підходить до матеріалістичного світогляду, а навпаки є його протилежність. „Ощущение (типове психічне з'явище — З. Ч.) открывает человеку объективную истину“ — каже В. І. Ленін³⁾ і далі: „раз вы отрицаете объективную реальность, данную нам в ощущении,

¹⁾ Маркс. Капитал, т. I, 1923 г., изд. Института Маркса и Энгельса, стр. 149.

²⁾ Павлов. „20-тилетний опыт“, изд. 1-ое, стр. 40.

³⁾ Ленин. Материализм и эмпириокритицизм, стр. 126.

вы уже потеряли всякое оружие против фидеизма (віри — З. Ч.), ибо вы уже скатились к агностицизму или субъективизму, а это для него только и нужно¹⁾. Під „суб'єктивізмом“ В. І. Ленін розуміє, як видно із цитати, не психічні переживання людини — („ощущения“ суб'єкта), а погляд, по якому оці переживання не мають жадного значіння для пізнання об'єкту; з цією думкою В. І. Ленін боровся, бо на ній ґрунтуються ті, що повстають проти науки про „психическое содержание“, „ощущения“ й т. под. та значіння цих явищ для пізнання об'єкту.

Наука про поведінку людини без обліку ролі свідомості, яка є тільки сполучення всього попереднього досвіду людини й даного роздражнення, не торкається найвідповідальніших форм поведінки людини. На віщо-ж тоді напружена праця агітатора, пропагандиста, взагалі навчателя, який впливає на поведінку своїх слухачів не безпосередньо, а через їхню свідомість — психіку. Мабуть через це на всіх революційних прапорах великими літерами пишеться гасло: хай живе свідомий робітник, свідомий селянин, взагалі свідомість... Гадаю, що зневажливе відношення до найцікавішого з'явища в апараті поведінки людини, до її психіки та її матеріялістичного виховання, визвало у Бухаріна на 5-му з'їздові Комінтерна таку відповідь: „в русской партии мы также находили уклоны, но в другой форме, — я позволю себе употребить ученое выражение — в форме агностического позитивизма, который пытается заменить марксистский материализм. Некоторые товарищи базируются на учении, неправильно понимаемом, русской физиологической школы, на так называемой рефлексологии. Это во всяком случае не является точкой зрения революционного марксизма. Товарищи, страдающие этим уклоном, открыто или замаскированно считают марксистский материализм устаревшей точкой зрения. Опасность эта имеет особенно большое значение“...²⁾ Той стан, в який попала рефлексологія в своїй критиці психології, вів або до признання великого значіння „психического содержания“ у Павлова, але без науки про це „содержание“, або до висновку, що психіки немає зовсім, який погляд ми мали у Енчмена.

Енчменіяда ліквідована на Москві, але по наших менш марксівськи освічених за Москву й Ленінград містах „енчменізм“ царює й до нашого часу. І не дивно: 20 років люди може нічого не чули про рефлексологію. Кажуть, що мода на пальто доходила від Парижу, напр., до Одеси за 2 місяця; але-ж то пальто, а не науковий напрям, який ішов від Ленінграду до наших міст цілих 20 років; коли-ж нарешті дійшов, то на нього була величезна мода, кричали, що є сили: геть важку психологію, хай живе рефлексологія, кричали без огляду на головні твердження матеріялістичного світогляду, як його наведено за-для нашого питання попереду. В цих кутках немає Бухаріна, отже доведеться трохи почекати підвищення марксівської думки цих міст. Проте і в Ленінграді знайшовся прямий учень Павлова (а не „подкидыш“ — Енчмен) Фролов, який в своїй книжці „Физиологическая природа инстинкта“ висловлюється, що свідомість, психіка це ніби

¹⁾ В. И. Ленин. Материализм и эмпириокритицизм, стр. 351.

²⁾ Газета „Правда“ від 29 червня 1924 року, ч. 145.

є тільки гіпотеза; ну, коли так, то це може бути справедливо тільки відносно „свідомості“ самого Фролова.

В наш час суперечок одне ми вважаємо необхідним тут ствердити: завдання нашого часу в царині науки про поведінку людини лежить не в утворенні взагалі нових термінів і тверджень, які уже утворені й одібрані творцями марксієвського світогляду, а в будівлі матеріалістичної науки про свідомість людини та її вчинки, в будівлі матеріалістичної наукової психології, частиною якої може бути рефлексологія, яко відділ про вчинки автоматичного характеру, або, може, і яко ґрунтовна дисципліна за- для матеріалістичної психології, але в такому розумінні, як фізика — хемія є ґрунтовна дисципліна за- для, наприклад, фізіології. Аджеж існування фізики й хемії не тільки не виключає фізіології, а навіть її вимагає, яко дисципліни, що продовжує студіювання тих самих явищ матерії, але значно складніших (нагадуємо, що психіка це є тільки функція високорганізованої матерії).

Головне завдання нашого часу в цьому відношенні є з одного боку боротьба не проти взагалі психології, а проти спіритуалістичної психології (цю боротьбу веде не рефлексологія, а психологія, наприклад, в особі пр. Корнілова), з другого боку поширення та розроблення методів психофізіології, які на заході, особливо в Америці, дають велику користь в галузях психотехніки, педагогіки, психопатології та тому под.; завоювання цих методів здебільшого невідомі нашій практиці через наші зайві балачки, які віднімають більшість часу наших відповідних фахівців, а тим часом ці методи дають можливість розв'язати суперечливі питання на основі марксієвського світогляду.¹⁾

З нашої концепції психіки виникає дві сторони в синтезуючій діяльності організму: 1) організм пізнає буття, що його оточує — це діяльність, скерована на вивчення об'єктів і в цім тільки розумінні „об'єктивна“ діяльність; 2) одночасно організм зв'язує об'єкт, який він пізнає, з своїм давнішим досвідом, при чому повне пізнання може або сприяти зростанню замкненої в організмі системи досвіду або зменшувати, може й тимчасово, це зростання; переживання суб'єктивної реакції на об'єктивні враження і є емоція. Її полюси, що заявляють в переживанні про крайню небезпечність або користь для організму від даного роздраження, є задоволення й незадоволення — одні з основних ознак переживання емоції; задоволення, яко показчик, що в системі досвіду все гаразд, є зв'язане з дужим, але повільним пульсом, як знайшла психофізіологія, а незадоволення в його пристосувальній ролі зв'язане з швидким і слабим пульсом.

Характерною ознакою емоції в її біосоціогенній ролі є те, що вона, виникаючи під впливом зовнішнього роздраження, протікає, яко процес, в організмі непропорціонально до зовнішніх роздражень, що й відрізняє її від відчуттів (ощущень); що більше часу триває роздраження, то яскравіші є відчуття — основний елемент пізнання об'єктів; що довший час діє роздраження, то слабшає зв'язана з ним емоція. Різних слів вживається в побуті, щоб виявити цей факт наших переживань: „перестало хвилювати“, „набридло“, „надокучило“

¹⁾ Про відношення рефлексології до марксизму — пише Бухарін в своїй „Енциклопедії“; це питання зачеплено й розглянуто в нашій статті „Рефлексологія й реактологія“ в збірникові за ред. проф. Корнілова „Психологія й марксизм“, 1925 р.

то-що; але по суті різниця між відчуттями й емоціями полягає в тому, що останні є диспропорціональні до часу роздражнень, які їх викликали: чим більший час роздражнення, тим ясніші робляться відчуття, але тим більше слабшають емоції при однакових інших умовах. Відчуття є своєрідно пропорціональні до сили роздражнення, хоч цю пропорціональність і виражає для де-яких відчуттів складний закон Вебера-Фехнера: для того, щоб відчуття зростали в арифметичній прогресії, роздражнення повинні зростати в геометричній (принаймні, це є закон для де-яких відчуттів середньої інтенсивності). Для емоцій цей закон у великій мірі не підходить, тут навпаки — після збільшення де-яких чинників роздражнення — відбувається частіше перехід емоції до протилежного напрямку; напр., задоволення, при збільшенні інтенсивності звуку, може через нульову точку перейти в протилежний стан незадоволення; те саме буває, коли роздражнення занадто довго триває, хоч-би при тім інтенсивність його не збільшувалася; в такому разі емоція кінцем погасне. І тут ми бачимо диспропорціональність емоції до роздражнення. Така властивість емоції дається зрозуміти з погляду її вищезазначеної біосоціогенної ролі: емоція є та сторона нашої психічної діяльності, яка показує, як впливає нове роздражнення на систему нашого попереднього досвіду: пригнічує її чи поліпшує; звідсіля дається зрозуміти полюсність цього переживання; воно пересувається від плюс до мінус через нульову точку, звідсіля й його диспропорціональність до довгості, а в значній мірі й до сили роздражнень, бо, визначивши значіння нового роздражнення, апарат емоції не знаходить собі матеріалу для дальшої роботи, і емоція гасне диспропорціонально до роздражнення.

До емоційних напрямків задоволення й незадоволення Вундт приєднує, як інші ознаки, що характеризують емоцію, ще два напрями: напрям напруження та розв'язання, що виникає в зв'язку з часом роздражнення, і збудження та заспокоєння (останнє іноді переходить у пригнічення), що виникають у зв'язку з якістю чинників роздражнення.

Напруження та розв'язання регулюють в часі взаємовідношення нашого досвіду в часі і приєднання до нього нового роздражнення; збудження та заспокоєння відмічають, яке значіння має для організма якісна сторона роздражнень: напр., червоний колір збуджує, синій заспокоює. Але й напруження, напр., при чеканні звуку і розв'язання при його з'явленні, як і збудження „гарячими“ кольорами та заспокоєння „холодними“ — все це переживання полюсні й диспропорціональні до роздражнень, хоч і з'являються після роздражнень; коли далі повторювати звуки й показувати кольори — всі ці „суто-суб'єктивні“ переживання можуть згаснути. Звичайно, ці напрями можуть супроводити один одного: напруження може бути поєднане з задоволенням або незадоволенням, збудження може бути й поруч з напруженням і не зникати при розв'язанні.

Заперечення проти так званої трьохмірної теорії Вундта сходять на такі заяви — візьмім їх, приміром, в типовій формулюванні Н. Ланге — „безперечно, теорія вабить своєю широкістю, бо єдиної протилежності

між задоволенням і незадоволенням, здається, не досить на те, щоб пояснити всю різноманітність почувань, бодай елементарних. Одначе теорію Вундта мусимо відкинути з двох міркувань. По-перше, і трьох зазначених у Вундта вимірів також недосить. З однаковим правом можна - б запровадити різницю між почуваннями з огляду на їх глибину або поверхорість, на їх здатність робити той чи інший вплив: пригноблювати і ослабляти або зміцнювати, також з огляду на їх спокійний або бурхливий характер і, можливо, на підставі ще багатьох інших ознак. По друге, і це найголовніше, ще питання — чи справді різниці, що їх Вундт навів, крім протилежності вдоволення й страждання, є різниці первісні у самому почутті, чи це лише різні офарбування почувань зі сторони різних органічних і кінестезичних відчуттів („Психологія“ 267—8 стор.).

На перше заперечення Ланге слід відповісти тим, що воно вносить суперечності в погляди самого критика: двох напрямків почувань є недосить за Ланге, і слідом за тим він висловлюється проти поширення числа напрямів; далі список нових можливих напрямів почувань, що Ланге наводить, список, що своєю непевністю має дискредитувати „напрямки“ Вундта, скорше дискредитує логічну операцію Ланге, бо всі напрями, що він навів, входять, яко властивості, в уже висунуті у Вундта три напрями: „слабі й середні силою афекта задоволення відносяться поспіль до числа стеничних (що зміцнюють, за Ланге), навпаки, афекти незадоволення, а саме ті, що тривають довше, відносяться до астенічних (що пригнічують)“, (Вундт. Очерки психології, стор. 153). Задоволення чи незадоволення, напруження-розв'язання, збудження-заспокоєння можуть бути глибокі й поверхові (до цього можна знайти й міру, як буде показано), спокійні (що протікають повільно) або „бурхливі“. Хіба цього заперечення Н. Ланге полягає в тому, що він надає емоціям, як їхні особливі напрями, перші ознаки емоцій, що йому спали на думку, а тим часом Вундт видвинув свої напрямки, виходючи з загального твердження: емоціональні переживання основними своїми напрямками залежать або від інтенсивності роздраження (утворюються від цього напрямки: задоволення й незадоволення), або від якості чинника роздраження (збудження-заспокоєння), або від часових відношень (напруження-розв'язання). „Знайти ще будь-які емоціональні елементи, специфічно відмінні від вище розрізнених трьох пар протилежностей, здається, вже не можна; решта сходиться або на одну з вищезазначених основних форм або на їх об'єднання“ (Вундт, Физиолог. псих. т. II 357—356).

„Хіба в нашій свідомості поруч із інтенсивними якісними й кількісними приняттями та уявленнями не подібуються в значній мірі також просторові приняття і просторові уявлення? Хіба світ простороно не такий уже природний і важливий нам, як світ часу?“, запитував Вундта другий авторитетний критик Титченер. Чи справді просторові властивості роздражень не входять у систему факторів, що визначають у Вундта три напрямки почувань? Хіба, наприклад, „без краю широке“, „величезне“, „малесеньке“ не входять у зазначену в Вундта категорію „якості роздраження“. Адже - ж для їхнього приняття є особливий периферичний почуттєвий апарат, як і для кольору, слуху, смаку і т. п. якостей роздраження. „Тому велике“,

„грандіозне“, „величне“ викликає, безперечно, або збудження, або заспокоєння, в залежності саме від розподілу частин у просторі: широкий горизонт моря у багатьох викликає заспокоєння, грандіозні будови, гори—то збудження, то заспокоєння; і здається, з цим напрямом можуть сплітатися інші напрямки: особливо „задоволення-незадоволення“, які є звязані з інтенсивністю чинників роздражнення. Адже - ж обхоплення великого простору в нашому органі прийняття простору викликає інтенсивну роботу і навпаки — „малесеньке“, „мініатюрне“ — значно менш інтенсивну роботу; гра інтенсивностей може знов таки викликати „задоволення-незадоволення“. З розгляду Титченєрових доказів можна бачити, що „напрямки“ Вундта обрані не випадково, а їх визначають основні й одинокі прикмети чинників роздражнення—їхня інтенсивність, якість і часові відношення; до загального поняття якості слід віднести й просторову якість (з приводу заперечень Титченєра). Круг вундтовських напрямків емоцій замикають основні властивості роздражнення: його інтенсивність, якість і часове відношення.

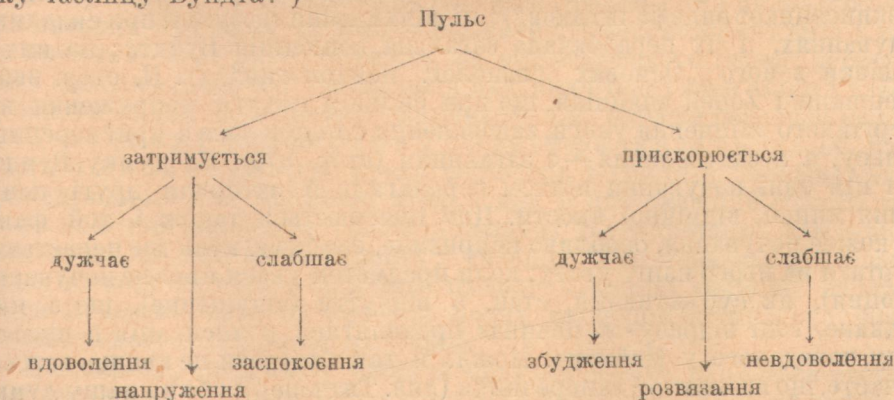
Друге заперечення, як його формулював Ланге, і знов таки суперечливо, сходить на те, що напруження-роздражнення й збудження-заспокоєння не є первісні різниці в самому почуванні, а є лише різні пофарбування почуття різними органічними кінстезичними відчуттями; того-ж погляду й Титченєр і низка інших психологів (Ебінгауз, Леман). На це ми відповімо словами самого Титченєра, що заперечував в одному місці погляд на почування (емоцію), як на властивість відчуття (ощущения) — „відчуття може бути неафективним (не емоціональним), цілком байдужним, а проте бути далеко від точки зникнення“. („Учебник психологии“, т. I, 200). Напр., збудження, викликане від червоного кольору, і заспокоєння від синього кольору, яко емоції, можуть з часом зникнути, приміром, у робітника, що змушений своєю посадою спостерігати кольорові сигнали, зникнути через вищезазначену диспропорціональність сили емоції до часу роздражнення; а відчуття при цій роботі, звичайно, лишаються через весь час роботи, і навіть їх тонкість з часом зміцниться від поліпшення професійного досвіду; так і напруження і розв'язання, властиві тим-часовій зміні яких-небудь роздражнень, напр., звуків механічної роботи коло штамповального пресу, будуть тільки спочатку викликати напруженість, яко емоцію; пізніше цей емоційний напрямок згасне, а тим часом всі відчуття, звязані з цими сигнальними роздражненнями, в тому числі й органічні відчуття, зостануться, віддиференціюються, з'ясується, де-то зміцняться де-якими властивостями; при збільшенні уваги до роздражнень, як уже сказано, поліпшується якість відчуттів, збільшуються їх кількісні ознаки, але почування, з ними звязані, не зростають, а гаснуть; максимум напруження-розв'язання і збудження-заспокоєння, яко напрямків емоції, припадає на початок активного акту при прийнятті, а максимум змісту відчуттів—на кінець цього акту; значить, указані тут напрямки емоцій не є відчуття.

Що напрямки емоцій є звязані (але не тотожні) з органічними відчуттями, це ясно для матеріалістичного мислення. Органічні процеси утворюють усі наші переживання, а надто суб'єктивні, емоці-

ональні. Теорія емоцій, відома в підручниках під назвою теорії Джемса-Ланге, з усіма її модифікаціями, теорія, що з її приводу висловилися, здається, всі психологи, стверджує, що органічна реакція (стан кровоносною системи, мускульного напруження, внутрішньої секреції) є визначаючий (конститутивний) фактор емоцій. Цей факт є безперечний; досі змагалися лише про те, чи органічна реакція відбувається раніше від переживання емоції, чи перше відбуваються процеси в корі головного мозку, зв'язані з переживанням емоції, а вже потім з'являються органічні реакції. Lehman навів експериментальні дані для випадків органічної реакції, що йшла слідом за почуттям, але наводилося докази й спостереження за первісну точку погляду Джемсову: спершу реакція, потім емоція („ми сумуємо, бо плачемо“). Нам здається, що суперечка, яка констатувала, що органічна реакція може і попережати емоцію, і настати після неї, вичерпала питання; справді, чому за органічні відчуття слід вважати тільки ті відчуття, які викликає стан наших так званих внутрішніх органів (за Джемсом-Ланге), виключаючи звідси стан мозку. Якщо й робота мозку може давати органічні відчуття, то можуть бути емоції, що їх викликають головно ці відчуття, а потім уже органічні відчуття мозку можуть дифузійно поширитися і на всі інші органічні системи: мускульну, секреторну, вазомоторну; можливі емоції і з первісною рефлекторною реакцією в послідніх системах і наступною в кортикальній сфері.

В усякому разі, немає емоцій без органічної реакції в вузькому розумінні — змін у мускульній, вазомоторній і секреторній системах. З цих усіх систем найбільше уваги людської досі притягала вазомоторна система: в народній мові для поняття „почування“, вже сказано, вживається терміну „серце“. Тому експериментальне вивчення емоцій перш за все звернулося до констатування зв'язку вазомоторних і сердечних змін з тими чи іншими напрямками почування. І школа Вундта, що висунула три напрями в житті почування, розібрані на попередніх сторінках, узагальнила свої й чужі роботи, відповідаючи на поставлене вище запитання про зв'язок емоцій і вазомоторних змін.

Що до пульсу, найчутливішого органічного фактора емоцій, маємо таку таблицю Вундта:¹⁾



¹⁾ Дивіться „Очерки психологин“ Вундта, переклад Вікторова з 10-го видання „Grundriss“ Вундта та „Учебник психологин“ Титченера.

Гостра визначеність цієї таблиці спричинилася до скептичних зауважень. Треба сказати, що в її основу лягло узагальнення експериментів таких учених, звичайно в інтерпретації Вундта: Lehmann'a, Mentz'a, Meumann'a, Zonneff'a, Brahn'a Gent'a, Alechsieff'a, Isenberg'a, Vogt'a, Berger'a, Weber'a та ин. За словами самого Вундта, не можна й думати, звичайно, дати повний перелік всіх можливих простих якостей почуття; це тут можливе ще менше, як в царині відчуттів. Такий перелік було-б неможливо зробити й тому, що почування через свої властивості утворюють не диспаратні системи, подібно як відчуття звуку, світла, смаку, а суцільну звязану різноманітність. Однак в межах цієї різноманітності можна відрізнити де-кілька головних напрямів („Очерки психологии“ стор. 10); це й будуть три зазначені вище напрями. При тім „окреме індивідуальне почуття може бути віднесене до всіх цих вимірів, або до двох із них, або, зрештою, до якогось одного. Ця остання можливість існує тільки тому, що названі напрямки ми взагалі можемо відрізнити“. Вже з цього визначення дається зрозуміти складність питання про виявлення пульсом того, чи иншого полюсу в напрямках емоції.

Всі наступні роботи стверджували пульсову характеристику задоволення й незадоволення. Навіть такий скептик, як Титченер, що сам експериментально не досліджував емоцій, говорить: „дійсно, загальним правилом може бути те спостереження, що задоволення супроводить швидке поверхове дихання й повільний пульс, а незадоволення — повільне й глибоке дихання й швидкий пульс“. (Учебник психологии“ т. I, стор. 210). „Але немає сумніву в тому, що ці зміни пульсу й дихання можуть статися і в инших випадках; явища афективного співвідношення залежать від умов, що досі ще не зовсім є зрозумілі. Приміром пульс прискорювався, коли фактором збудження був приємний смак і повільнішав, коли таким фактором був приємний тон або колір“. (Там само). Шкода, що Титченер не наводить експериментальних даних у своєму запереченні; експериментаторам, що-правда, трапляються випадки відхилення від норм Вундтової таблиці (особисто в нас при дослідженні на приємне смакове відчуття здорового суб'єкта правило Вундтове справдилося: робота „Эмоции у паркинсоников энцефалитиков“); ці відхилення зрозумілі при складних почуваннях, і їх передбачала загальна концепція Вундта; на них є вказівки в його „Основах физиолог. психологии“ (т. II, стор. 369): „Meumann і Zonneff знайшли, що при сильнім почутті напруження від енергійного зміцнення уваги, задоволення сполучалося з прискоренням пульсу, а незадоволення — з загаянням (стор. 370). На думку Вундта при цім одні почування цілком перемагали й затирали другі почування иншої, відмінної якості. Цім пояснюється також і той факт, що кожне почування, особливо неприємне, слабшає, коли ми перестаємо звертати на нього нашу увагу; коли предметом уваги стає не почування (емоція), як суб'єктивний стан, а відчуття (ощущение), що з ним з'єднане, тоді відразу-ж починає проявлятися компенсація в пульсі, типу, наведеного у Меймана. Можна й так з'ясувати це явище, взагалі не часте, що визнають і заперечники (див. Титченер); або на нашу думку його можна зрозуміти, як складне почуття, що виражається полюсами двох, а то й трьох напрямів, при чому в пульсі виражається органічно

дужчий, а експериментатор спостерігає інший напрям, що його даного разу чомусь більш інтересує; приміром, переживається почуття з характеристикою напруження й незадоволення; перше викликає повільніший пульс, друге — прискорений; органічно переважає сильніше, наприклад, перше, а експериментатор зробив установку спостерігати друге; звідсіля — висновок експериментатора, що не поставив контрольного дослід, наче є якась суперечливість: „незадоволення при повільнішому пульсі“ (бо у Вундта — незадоволення при прискореному пульсі).

Крім того, звичайно, треба взяти на увагу твердження Титченера хоч мало обгрунтоване, проте інтересне: „зміни пульсу є різні для різних органів почувань, коли ці органи підпадають впливові факторів збудження“. Підставою для такого твердження могли бути експериментальні дані, що їх здобув Вебер у Берліні в Інституті Праці, про розподіл крові в організмі при різних станах: коли виникає уявлення про рух, ми маємо в мозкові приплив (означуємо його +), на обличчі відплив (знак—), у черевних органах —, в руці +; при розумовій роботі у мозкові +, на обличчі —, в черевних органах +, в руці —; переляк у названих пунктах тіла відповідно дає +, —, +, —; веселий настрій: +, +, —, +; пригноблений: —, —, +, —; сон: +, —, —, +. Коли так розподіляється кров, то стан сили пульсу в руці, що її досліджує апарат, може мінятися залежно від збудження того чи іншого периферичного органу, але це не заперечення проти даного експериментального методу, а його зміцнення й поширення; таблиця Веберова стверджує таблицю Вундтову що - до емоціональних станів (переляк, веселий настрій, то - що).

Наше висловлене вище припущення про дифузійне поширення органічної реакції можна - б було експериментально перевірити для мускульного напруження гальваноскопом Ентговена, для екскрементів, напр., сечі — катетером, для вазомоторної системи — плетистографом, для центральних нервових актів — через вимір їх на хроноскопі. Такі експерименти розв'язали-б питання: чи органічні реакції виступають яко єдина система при емоціональній реакції, чи вони виступають частинами, незалежно одна від одної; разом з цим було - б розв'язане питання про емоціональну однозначність вазомоторних змін у різних артеріях чи її многозначність, як останнє вказує Вебер; в останньому випадку довелося - б вирішити питання і про умови зміни пульсу в різних органах при даному напрямі емоції, що вже розпочав Вебер.

У всякому разі єдиний спосіб розв'язати дане питання є експеримент; право висновків і гіпотези належить експериментальній науці; всякі міркування в цій складній області, що має на собі віковий тягар різних довільних інтерпретацій, мають значіння лише на базі експерименту; таблиця Вундтова обгрунтована строго експериментально для змін пульсу в артерії *radialis*; заперечувати її можна лише на підставі нових експериментів; складність питання вимагає цих дальших спроб.

Всі спроби, що роблено досі, за словами Лешке, сходяться своїми результатами на 90%, цеб-то стверджують Вундтову таблицю (з російських робіт треба зазначити роботу Рагозіна, Гірша, Гіршберга). Ці експериментальні висновки суперечать позиції, приміром, Кюльпе, Bichel'я

Küppers'a та инш., які кажуть, що пульсові реакції мають загальніше значіння від того, що їм надав, напр., Вундт, Леман; для цього нашим критикам і слід-би виступити з експериментальним матеріалом, подібним до того, що знаходимо в капітальних роботах Лемана, Вундта, а цього вони здебільшого не робили. Sartorius, напр., стежив за пульсовими ознаками емоцій підчас праці, і в таких самих умовах спостерігала приплив крові й школа Вебера, але процес мускульної роботи визначає на свій спосіб, *sui generis*, приплив крові в різних органах тіла при роботі. Cellerier замість самостійних досліджень розглянув атлас робіт Лемана і знайшов у ньому з 26 кривих незадоволення: 9 кривих діяльності, 5 — болю, 7 — негідних, то-що. Чи не краще замість того, щоб інтерпретувати чужі криві (одержані в умовах, краще відомих лабораторії, яка їх розробляла) — перевести самостійні контрольні спроби; де-які дослідники робили це, і здебільшого їх спроби ствердили засаду Вундта, як зазначено. До речі, криві Лемана, чудово видані й описані¹⁾, ні в кого досі не викликали такої інтерпретації, яку проробив Cellerier і для якої потрібно попередити визначити пульс при „діяльності“ і норму „непридатності кривої“; з цими критеріями Cellerier оперує так, наче їх вже встановлено. Тільки строгий експеримент зі строгим обліком емоціонального переживання, з контрольними спробами дає право розв'язати питання про відношення пульсу до різних напрямів емоцій. Першенство таких спроб належить Вундтовій школі.

Записам пульсу на плетисмограмі є властиві у де-яких суб'єктів постійні зміни; ці зміни відбуваються або в залежності від дихання (яскраво помітні у трусика) — спостереження Траубе й Геринга, або це є так звані майеровські ондуляції з їхнім довгим періодом. Але, через періодичність цих явищ, всі дані впливи на пульсову криву, після запису норми пульсу, можна легко виключити, розглядаючи криві з емоціональними свідченнями.

В основі всякої зміни в стані пульсу (зміни його швидкості й величини), окрім добре відомих фізіологічних явищ Трауб-Геринга та Майера, зміни, що залежить від даного фактора роздраження і закономірно спадає є після його віддалення, зміни, яка супроводиться суб'єктивними свідченнями емоціонального переживання, — лежить органічна реакція, яко конститутивний фактор емоції.

В емоціях ми відрізняємо три напрями, що їх характеризує диспропорціональність до роздраження (при активній увазі) і їх полюсність. Ці напрями відповідають основним властивостям роздраження: його інтенсивності, якості (з просторовістю) і часовим відношенням. Ці напрями мають свою характеристику в пульсі, узагальнену Вундтовою таблицею і стверджену більшістю наступних експериментальних досліджень. Віковий тягар умоглядних інтерпретацій емоцій веде до гіперкритики Вундтової таблиці. Основні напрями,

¹⁾ Його книга з атласом кривих: „Die körperlichen Aeusserungen psychischer Zustände“.

накриваючись один з одним, можуть, за Вундтом, в запису дати вказівку тільки на один із них — органічно дужчий, затерши слабший, експериментатор може при цьому іноді брати на увагу саме невизначений напрям; звідси, нам здається, й виникали висновки, що ніби суперечили Вундтовій таблиці: контрольні досліди з'ясовують такі випадки. Вундтову таблицю можливо зміцнити й розвинути тільки збагаченням експериментального матеріалу; до нього належить і даний дослід, що використовує для своїх цілів дотеперішні роботи з експериментального дослідження емоцій і перш за все роботи Вундтової школи.

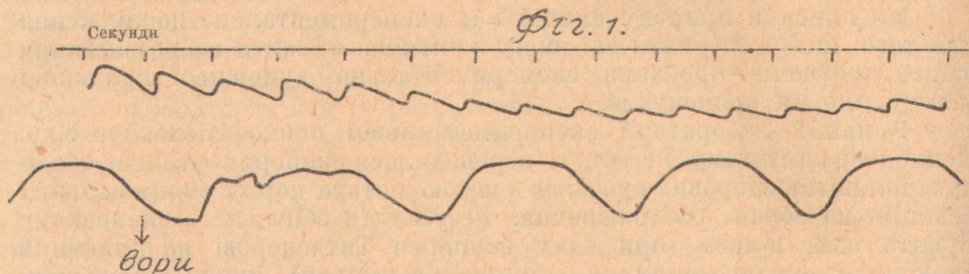
Ми описали природу емоцій і їх експериментальне дослідження для того, щоб дати читачеві змогу критично стежити за розв'язанням нашої проблеми — проблеми експериментальної художньої критики і методу, що ми пропонуємо.

В нашій лабораторії експериментальної психофізіології в Укр. Психоневрологічному Інституті переводилося експериментальне обслідування низки здорових суб'єктів з метою дістати норму емоціональних реакцій на обрані роздразнення. Результати збіглися з висновками Вундта; одні цілком (при чому всупереч Титченерові на приймний смак ми одержали загаяння і зміцнення пульсу), інші, а саме меншість, пояснювалося, як з'єднання в одному записові де-кількох емоціональних напрямів, з записом тільки одного дужчого. При такій самій апаратурі були уряджені досліди до визначення емоціонального впливу об'єктів (і їх елементів) мистецтва на осіб, що їх приймають. Апаратура ця є така: для запису припливу крові й пульсу служив воздушний плетисмограф: це є металева скринька в формі рукавиці з еластичною манжетою біля отвору; руку просувалося крізь манжету в скриньку, манжета м'ярко обхоплювала руку приблизно по середині передпліччя, ізолюючи замкнену в скринці частину руки і замкнене в скринці повітря від атмосфери. В таких умовах всяка зміна обсягу частини руки, замкненої в скринці, відбивалася на обсягові повітря скриньки, а ця остання була з'єднана пневматично з тонким мареевським барабанчиком, що відзначав на закуреному барабані всяку зміну швидкості й величини пульсу і припливу крові в даній частині руки. Одночасно провадилося записування дихання через пневмограф. Досліджувана особа була ізолювана від апаратури.

Ми почали наші досліди спробою визначити емоціональну вартість окремих слів: цим способом, приміром, можна було б розв'язати теми, що їх дебатуються в поетиці; „Чи віджив, як поетичний засіб, старий літературний словник, скажімо, Пушкіна, чи він, як і раніше, викликає емоції—суггестує; яка є емоційна сила словника, скажімо, коміфутів яка—реалістів і т. и. Крім того, дана методика розв'язувала б питання інтересне психіатрії; Юнгова школа говорить, що спізніла відповідь на слова, що запропонував експериментатор, першим словом, що спало на думку, свідчить про емоціональний комплекс, про де-яку психічну травму в суб'єкта. Binswanger перевіряв це твердження на спробах із чутливим гальваноскопом, використавши до цього так званий психогальванічний феномен організму. Висновки цього вченого почасти збіглися, почасти розбіглися з твердженнями Юнгової школи. Застосовувавши до асоціативного експерименту плетисмограф, ми ще раз перевіряли твердження Юнгової

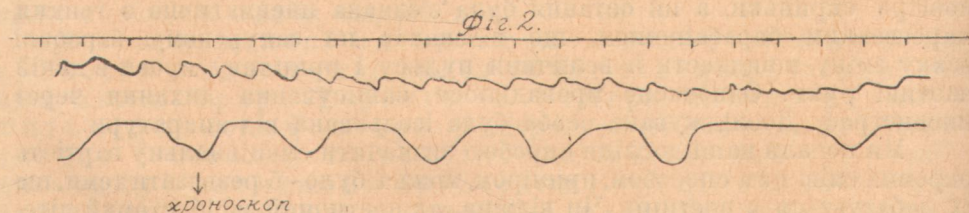
школи, разом із тим розв'язуючи поставлене вище питання про емоціональну суггестивність даного слова. Ця проблема поетики чекає на своє розв'язання, а для цього ми й пропонуємо експериментальний метод.

Об'єктом досліду взято співробітницю нашої лабораторії М., що звикла до апаратури, обстановки, що ми її добре знали і в побуті, а почасти і з деяких попередніх наших експериментальних досліджень. Для неї був заготовлений список слів, що на нашу думку,



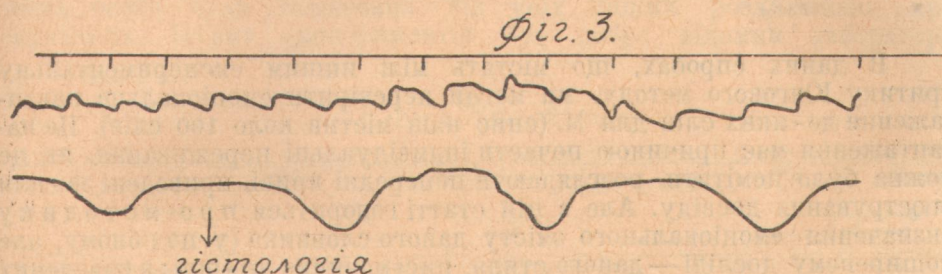
містив і нецікаві їй слова і такі, що на них слід було чекати емоціональної реакції у неї. Всі слова були взяті з побуту даної співробітниці, яка своїм соціальним становищем, освітою, поняттями належить до типових, так званих за старою невдалою термінологією, „нижчих службовців“.

Емоціональна реактивність і норма пульсу у М. нам були добре знані з попередніх дослідів. Тут ми наведемо типові її реакції та її особисті свідчення про переживання. Запис реакції на слово „злодії“ див. фіг. 1; відповідь, дана за 2 секунди, була: „спіймали“;



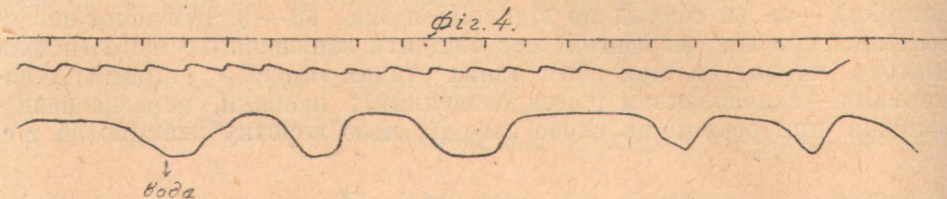
відповідь, як узяти на увагу час, міряний, як і в юнговців, секундо-міром, є „найнормальніша“; проте, коли ви простежите хід пульсу, то побачите, що з самого початку подавання слова, а особливо по відповіді, приплив крові починає спадати і що далі, то швидше, пульс прискорюється і слабшає: норма 60—65 на 1' 1' = хв.; при 5 мм. систоли (піднесення в запису окремого пульсового удару), по відповіді пульс є 75 на 1', при 2 мм. систоли; ці величини вимірюють силу емоціональної реакції, реакції, що показує ознаки безперечного незадоволення, за таблицею Вундтовою, хоч ця реакція й має невеличкий час; ми дали це слово на підставі наших відомостей про тяжкі переживання, зв'язані у М. з цим словом. На фіг. 2 наведено плетисмограму

при вільній відповіді на слово „хроноскоп“ (назва апарату, часто вживаного в нашій лабораторії); відповідь „мікроскоп“ була одержана за $7\frac{1}{2}$ с. За теорією Фрейда-Юнга ми маємо тут „комплекс“, бо реакція запізнилася; але наша крива покаже, що ми маємо лише заспокоєння (за Вундтовою таблицею). Виразом такого самого стану в часі відповіді на слово „гістологія“ служить така картина пульсу (фіг. 3): до подачі слова — 67-5 мм. (надалі так будемо відзначати кількість пульсових товчків на хвилину та їх силу, останню міліметрами систоли), — за 12 секунд по відповіді пульс: 60 — 3. Тут немає невдоволення, про яке, за Юнгом, має свідчити запізнення реакції (школа Юнгова числиться при афективних станах тільки з старими їх напрямками — задоволенням і незадоволенням); навпаки, виразне невдоволення при реакції на слово „злоді“ дало коротку реакцію на 2 с.



Свідчення самої досліджуваної особи про її переживання в часі відповіді на „хронометр“ були такі: „я знала, що так зветься наш апарат, а не могла відразу знайти слова на відповідь, потім пригадала якийсь апарат „мікроскоп“ і сказала“; відповідь стверджує, що під час процесу асоціювання досліджувана пережила легке пригнічення, як протилежність до збудження, а головне — тут було пр. сте інтелектуальне утруднення: дане слово М. чула іноді від „старших“ робітників, але не траплялось в лабораторії, щоб досліджувану допущено до такого апарату, як хроноскоп; отже зв'язок цих слів для М. підказувало ів оді оточення, але він не був для неї сталим; тільки інтелектуальне утруднення подовжило час реакції, а не присутність „комплексу“. Фиг. 3 ілюструє реакцію на слово „гістологія“, що не була з'єднана зовсім з словесною відповіддю; пояснення М.: „першого разу над цим словом я замислилася, я знаю, що це є назва кабінету д-ра Х. ну, а що сказати — не знаю“. Запис свідчить про інтелектуальний афект (афект, як високий ступінь почуття) з перевагою збудження; до подачі слова — пульс у М.: 75-3, відслід попередньої реакції на „злоді“ (дійсна черга досвідів була така: фиг. 1, 3, 2, 4). з подачею слова та його обміркуванням, напочатку — перші 3 секунди — ми маємо загаяння пульсу і збільшення сили: 60-4, цеб-то ми маємо відносно, як рівняти з щойно пережитим станом, задоволення, а потім з 4-ї секунди, протягом дальших 4 сек. маємо хитання форми, сили і частоти пульсу, цеб-то типовий вираз афекту: точки а, б, с, д. Що даний афект був зв'язаний з суто-інтелектуальними труднощами, про це свідчить його негайне зникнення.

скоро тільки М. перестала думати, заявивши: „не знаю, що відповісти“; пульс тоді став вертати до норми. Знов ми маємо випадок фиг. 3, коли час реакції здовжав через інтелектуальні труднощі, а не комплекс. Фиг. 4 ілюструє безпричасну реакцію на слово „вода“; відповідь за 2 сек. „пити“, без помітних змін у пульсі, хоч її час рівний часові дійсно емоційної реакції на слово „злодій“. Наш висновок: довгий час реакції ще не може бути доказом „комплекса“.



В даних спробах, що містять між иншим експериментальну критику Юнгового методу, ми могли перевірити емоціональне навантаження де-яких слів для М. (спис наш містив коло 100 слів). Це навантаження має причиною почасти індивідуальні переживання, як це можна було помітити, розглядаючи попередні криві, приведені за-для ілюстрування досвіду. Але в цій статті говориться про методикку визначення емоціонального змісту даного словника (у подібному, але поширеному досліді — даного стиля, письменника то-що); з наведених прикладів досліджування можна було бачити, що емоціональну сугестивність, властиву даному слову в даного суб'єкта, можна цілком точно визначити експериментально. Що саме з цієї реакції належить індивідуальному досвідові суб'єкта, а що соціальному досвідові його групи, а для нас оце останнє саме й коштує, можна з'ясувати тільки більшою кількістю подібних спроб. Слід тільки зробити спробу над кількома особами одної групи, як виявиться, крім індивідуальних емоціональних реакцій, і спільні — властиві всім особам даної групи. (Підібрати осіб для подібних експериментів не скажу, щоб було легко, проте цілком можливо).

Так експериментально можливо перевіряти й вплив різних словесних конструкцій, беручи те саме слово то в одному контексті й значінні, то в иншому. Так само можна дослідити й вплив ритмічних словесних форм; щоб абстрагуватися при цьому від впливу сенсу слів, можна брати досліджувані ритмічні ходи у творах, написаних невідомою тому, кого обслідується, мовою, декламуючи їх. Всі наведені проблеми, як бачимо, можна розв'язати експериментально, тим часом про них уже занадто довго ведуть словесні суперечки, час віддати слово експериментові.

Так само можна було-б розв'язати й багато проблем инших мистецтв: приміром, питання колориту, рисунку, композиції в малюванні; емоціональне діяння характерних типових зразків можна подібним способом експериментально обслідувати. Так само в архітектурі, різьбярстві й инших галузях мистецтва.

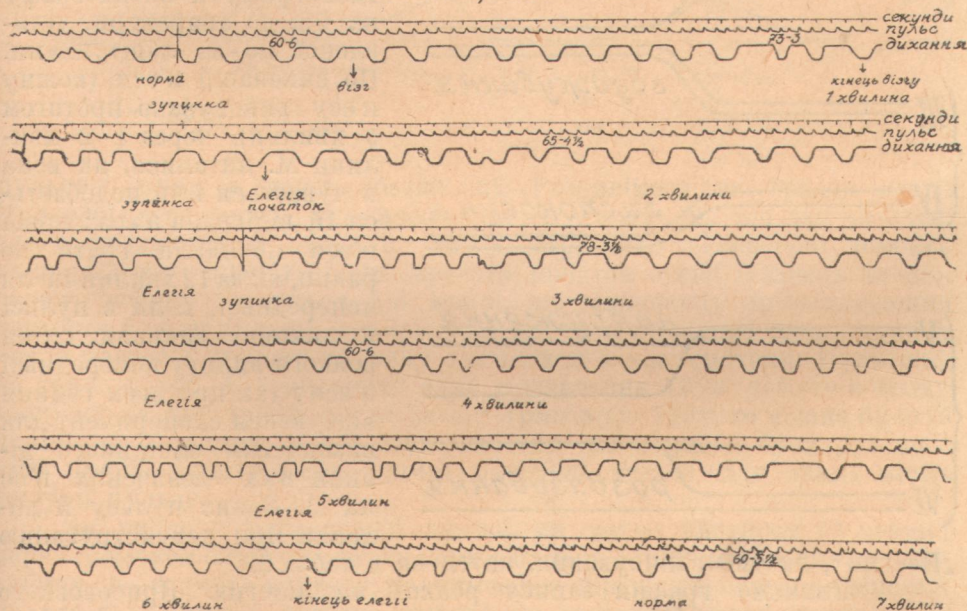
Об'єктивна художня критика за наших часів „перецінування цінностей“ є гостра потреба художнього дня. Експериментальна

художня критика стане безстороннім експертом що-до визначення справжньої вартости культурного спадку за-для даної аудиторії. А пита ня теорії мистецтва в експериментальнім методі придбають надійного спільника. Щоб ілюструвати наші твердження на експериментальному досліді, ми спробуємо надалі прикласти експериментальний метод до визначення емоціонального впливу музичних творів на слухача; на таблиці другій ми маємо запис впливу „Елегії“ Присовського; розборові цього запису й висновкам із нього, як і із інших подібних записів ми присвячуємо дальшу частину статті.

II

Досліди провадилося при вище описаній апаратурі; досліджувана особа була ізольована від усіх інших роздражень, крім музичних. Об'єкт експериментів був добре відомий лабораторії.

Таблиця 2-га

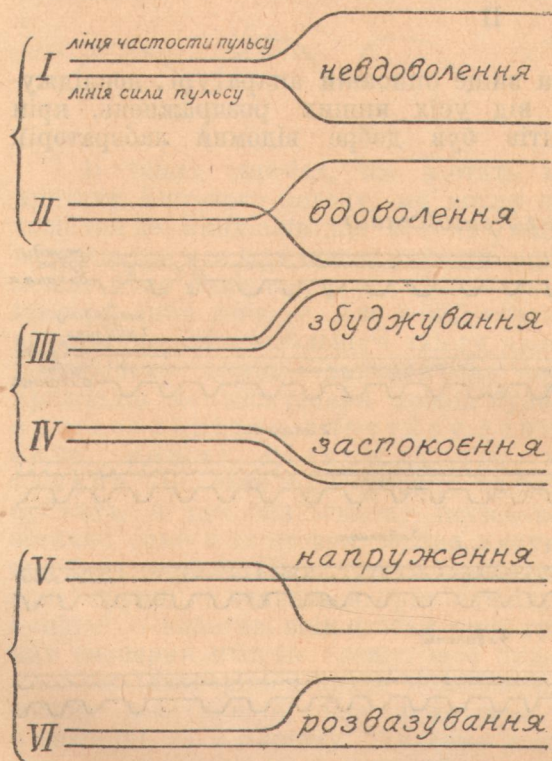
Елегія Присовського

Це була та сама співробітниця лабораторії М., яка знайома нам з попереднього опису дослідів із асоціаціями. Музичні п'єси були підібрані з її музичного світу: М. з охотою, хоч і зрідка, відвідує оперетку, особливо сподобала собі „Баядерку“, має змогу слухати музику наших біргалей („Нова Баварія“ то-що). Для демонстрації ми взяли такі п'єси, близькі, на нашу думку, до музичного світу М.: 1) „Елегія“ Присовського, як переходова музика від „вуличної“ до так званої „салонної“ музики (цю елегію часто виконується на естрадах наших

біргалей, що стали своєрідними розсадниками певної музики); 2) „Дубинушка“, яко класична народня музика; 3) „Баядерка“ — модна п'еса для оточення М. і 4) куплетна п'еса „Моя мама шансонетка“, поширена за наших часів вулична пісня. Виконувалося ці твори на скрипці; (грав студент Муз. Інст.). Виконуючи „Дубинушку“, скрипці акомпанував рояль.

Спробу проваджено в такий спосіб: М. відведено за перегородку, і після устанвлення апаратури знято її нормальну плетисмограму (див. табл. 2); плетисмограма давала на початку звичайне в експери-

Таблиця 3-я



ментах напруження (сплощене дихання), а за хвилину прийшло до норми. М. не давалося жодних інструкцій, музику було ясно чути на відстані 6 метрів від неї. М. сиділа в спокійній фотелі, оточена лаштунками, гумові рурки йшли від плетисмографу й пневмографу на бік до апаратури, устанвленої по-за лаштунками. По виконанні п'еси (кожну п'есу виконувало протягом 5 хвилин), через 1-2 хвилини М. питалися, як вона почувалася і чи подобається їй відіграна п'еса; нової п'еси починали грати не раніш, як за 12 хвилин після попередньої, коли в пульсі й диханні зникали сліди всякого впливу попередньої п'еси; так протягом години відбувався експеримент для визначення емоційного діяння 4-х зазначених п'ес на М. Запис пульсу й дихання при демонструванні

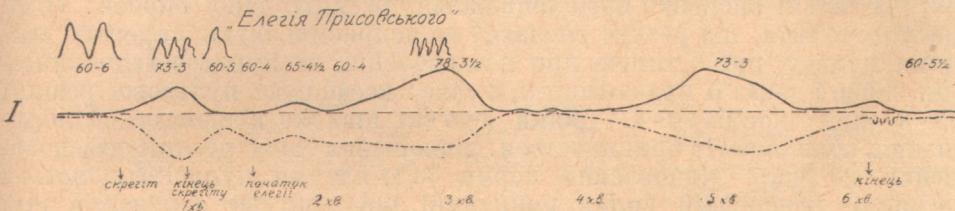
„Елегии“, як тип записування, наведено в табл. 2.

Розгляньмо графік запису реакції на „Елегию“ Присовського (див. таб. 4, ф. 7). Коли представити норму пульсу двома рівнобіжними кривими, що лежать поруч, близько одна від одної, із яких одна, напр., горішня, визначає нормальну частість пульсу на хвилину — для нашої М. — 60, а нижча лінія — нормальну величину пульсу — для М. — 6 мм. запису систоли, — то всяку зміну пульсу надалі можна накреслити, змінюючи ці лінії за системою координат, при чому збільшення частоти й сили пульсу буде відзначене піднесенням і зниженням кривих на ординаті (по вертикальній лінії), а час відкладатиметься уздовж на абсцисі (поземно); о же задоволення буде показане розходженням кривих, як розходяться ножниці, цеб-то

крива частоти (горішня) піде донизу, а крива сили піде вгору, бо пульс при вдоволенні повільнішає й дужчає; при невдоволенні маємо зворотній зріст наших кривих; при такій системі всі три напрямки матимуть свій графічний вираз в таких співвідношеннях наших кривих, як це схематично подає табл. 3.

Коли ми тепер прочитаємо плетисмограму й перенесемо її дані на наші криві, щоб-то обчислимо, якого моменту виконання яка була частість пульсу та його величинь, і ці дані змалюємо на координатах за нашим правилом, то для „Елегії“ Присовського матимемо графік 1-й таб. 4-ї. Треба зауважити, що для перевірки впливу звукових чинників роздражнення на зміну пульсу ми попереду всякої п'єси даємо безперечно неприємне звукове враження, приміром, скрегіт від совгання віделки по тарільці, або звук Гальтонового свистика великої височини (на 20-30 тисяч коливань) — гострий писк; ці роздражнення є контрольні для свідчень впливів даного чинника роздражнення на

Таблиця 4



пульсові зміни в даній обстановці. Роздивімося на графік елегії Присовського: внизу відзначено час у хвилині, що дає читачеві змогу визначити й секунди; внизу стрілками відзначено моменти експерименту: скрегіт, кінець скреготу, початок елегії, її кінець то-що; серед графіку тягнуться дві криві, що відбивають співвідношення частоти й сили пульсу; нагорі дано проти відповідних місць кривих числа частоти пульсу на одну хв. і сили в м.м. систоли. Приміром, на граф. 1, таб. 4-ї ми маємо одно відзначення 73-3, тоб-то в цьому місці пульс був такий, що якби він тривав хвилину, то можна було-б налічити 73 удари, а височинь систоли по записах була-б 3 мм.; щоб краще ілюструвати, нагорі наведено типові для даних місць фігури пульсу.

Як видно з накресленої кривої, ми маємо протягом 30 секунд перед початком скреготу запис норми пульсу — рівнобіжні лінії з означенням 60—6; з того моменту, коли почався скрегіт від совгання віделки по тарільці, пульс показав типове незадоволення, що зростало до кінця 1 хвилини; коли перестав скрегіт, пульс почав відновлюватися, спочатку досить хутко, а потім повільніше: перед початком елегії відчувався слід незадоволення! Скоро тільки залунали — за 30 сек. після кінця скреготу — звуки „Елегії“, одразу-ж маємо вазомоторну на неї реакцію, — її легко прочитати за допомогою наших графіків — це є типове збудження, що тривало 15 сек. і перейшло потім на 15-ій сек. у свою протилежність — „заспокоєння“ — це можна бачити наприкінці 2-ї хвилини нашого графіка; далі, протягом цілої хвилини (2—3 м.), ми маємо зростання типового незадоволення; кульмінаційна його точка

є третя хвилина (коефіцієнт пульсу тут $78-3\frac{1}{2}$); музика грала далі, але організм не через весь час був у стані пасивної підвладності зовнішньому чинникові роздражнення, він дав компенсуючу емоціональну реакцію; протягом 20 сек. по третій хвилині ми бачимо, що криві наближаються до норми, з невеликою віделочкою збудження-заспокоєння, що тривала до 4-ї хв.; це є час справді „байдужного“ відношення до музики; без можливості такої активної компенсуючої реакції, подібною музикою можна, на нашу думку, довести суб'єкта до самогубства; але музика грала далі, і з 4-ї хвилини ми маємо нове активне зростання реакції незадоволення: його кульмінаційний пункт: 73-3 і те саме спадання активного незадоволення до „байдужності“ коло 6-ї хвилини, де незабаром музику припинено. Її припинення викликало невелике хвилювання в пульсі (невеликий афект несподіванки) протягом перших десяти секунд по закінченні, і пульс на 11—12 сек. після припинення музики повертає до норми, не маючи жодного сліду наступного емоціонального впливу даної п'єси.

Загальні висновки про емоціональну реакцію даної спроби: 1) ми маємо суб'єкта, що реагує спочатку на неприємні звуки скреготу змінами пульсу, що є типові при невдоволенні, за Вундтовою таблицею (ще зайвий доказ її правдивості), а саме: коефіцієнт пульсової реакції 73-3 при нормі 60-6. Даний суб'єкт швидко відновлює це порушення, коли скрегіт припиняється: відношення часу реакції незадоволення до часу відновлення норми 3:1, але на пульсі лишається де-який попередній вплив принаймні протягом 30 секунд; в цих цифрах ми маємо характеристику суб'єкта досить чужого і який швидко реагує на неприємні звукові враження; 2) коли такому суб'єктові грали даний музичний твір, то він реагував двома аналогічними емоційними фазами, що з них кожна починалася збудженням-заспокоєнням, а кінчалася незадоволенням (цеб-то реакцією, подібною до реакції на скрегіт); кожна фаза триває приблизно біля 2,5 хв. Такою методикою було-б можливо експериментально розв'язати питання про ритм зміни емоціональних напрямів при слуханні музики; 3) перша емоціональна фаза різниться від другої тим, що всі її компоненти—ізбудження-заспокоєння і незадоволення—мають показники більші проти другої фази: пульс при першій незадоволенні 78, при другій 73, перше збудження 65, друге 62; перше незадоволення незабаром переходить у нейтральний стан—20 сек., друге відбуває цей перехід протягом майже хвилини; коротче, друга фаза, хоч якісно однорідна з першою, є менш активна; початкова частина 2 фази (час між 3 і 4 хв.) свідчить про просту байдужність досліджуваної особи до даного чинника роздражнення.

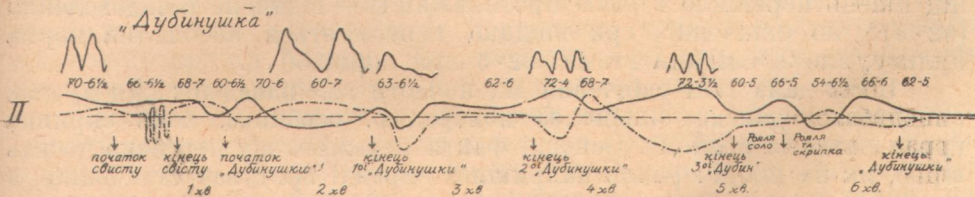
Поставмо поруч цих даних свідчення М.: „ця музика не до вподоби, навіть нудно, мало не заснула в фотелі“. Свідчення цілком виразне, але такі слова не можуть заступити графика, щоб науково дослідити справжню емоціональну реакцію даного суб'єкта на „Елегію“ Присовського, тим що график дає спроможність обчислити зі сторони кількості й якості кожен момент слухання музики й закономірність зміни цих моментів.

Звичайно, ми не узагальнюємо даних висновків, ні як загальну думку про твори Присовського, ні як формулу емоціонального прийняття

тої соціальної групи, що до неї належить М. Ми тут говоримо перш за все про метод, про технічну можливість об'єктивно фіксувати такі складні переживання суб'єкта, як емоції. Звичайно, по ствердженні методу, розв'язання перелічених питань є справа лише кількості таких спроб. Коли-б було поставлене питання, що то є „нудна“ музика в її емоціональному діянні (це-ж бо теж є естетична категорія негативного порядку, і дане дослідження показує, що це є активна реакція організму), то ми дістали-б певну відповідь у підсумкові подібних кривих; так було-б визначено категорію „естетично негативного“, але не безпричасного відношення досліджуваного суб'єкта до художнього об'єкту. Ритмічність такого переживання сама від себе є інтересна так для теорії „негативного“ художнього переживання, як і для загальної теорії еволюції емоції в часі сприймання.

У 12 хв. по закінченні попередньої п'єси виконано на скрипці „Дубинушку“ (див. графік II, таб. 4-ї); перед її виконанням сталося от-що: в коридорі, що межує з лабораторією, закричали (це кричав

Таблиця 4



хлопець-епілептик, що вийшов з сусідньої лабораторії); М., яко службовець, мала обов'язок пильнувати спокою по кімнатах коридору, прилеглих до нашої лабораторії; крик, що розлягся минут за 3 перед початком „Дубинушки“, викликав у М. стан збудження, що не зник і за 25 сек. перед початком нашого контрольного експерименту з неприємним звуком (для цього експерименту цього разу був обраний дуже високий звук—на 25 тис. коливань—на свистик Гальтона, що дав загальне вражіння проразливого гострого писку), і ми маємо тут свідчення пульсу 70-6¹/₂—пульс прискорений і посилений; свистик викликав у М. афект, якого експериментальними ознаками є раптові хитання частоти й величини пульсу; як свистик замовк, настало навіть відносне задоволення (компенсуючи попередній стан афекту), тут пульс 60-6¹/₂ (див. на графіку II типове для задоволення перехрещування ліній перед початком „Дубинушки“). Початок „Дубинушки“ викликав стан „розв'язання“; пульс 70—6 (прискорений при нормі сили). Може М. вже з досвіду чекала після неприємного звуку свистика приємнішої гри на скрипці, а це й викликало розв'язання. Свідчення М., що стосуються до цього моменту, були такі: „неприємно ви свистіли спочатку, просто зажмурилася з невдоволення, а як кінчили, знала, що тепер гратимуть“. Гра „Дубинушки“ після 20 секунд заспокоєння викликала довгий стан задоволення протягом біля 1 хвилини до кінця першого виконання „Дубинушки“; тут пульс відносно повільнішав (відносно до своєї швидкості у всіх попередніх моментах) і зміцнівся, свідчення його: 60—7, при вихідному свідченні

70 — 6 $\frac{1}{2}$; після закінчення першого виконання „Дубинушки“ є невелике збудження на 5-й секундній павзі до початку нового виконання „Дубинушки“; це друге виконання „Дубинушки“ на початку дало виразне заспокоєння, тут пульс 54-4, загальний і послаблений; за 10 секунд після початку 2-го виконання „заспокоєння“ перейшло в збудження, і такий стан залишався до кінця другого виконання „Дубинушки“; але наприкінці 2-го виконання було помітно тенденцію до незадоволення, що тривала протягом невеликої павзи перед 3-м виконанням п'єси. Початок 3-го виконання переміняє „незадоволення“ на „збудження“, що триває невеликий час — біля 10 сек., а далі збудження розв'язується в незадоволення, що триває 4 — 5 хв.: „Дубинушка“, відіграна на скрипці третій раз, викликала незадоволення після помітного вдоволення першого разу. В цьому місці, по невеликій павзі, „Дубинушку“ стали грати на роялі, що викликало, як видно з графіку, знову розв'язання, а коли до рояля прилучилася скрипка, щоб виконати приспів до „Дубинушки“, то в цьому місці ми маємо виразне задоволення (54-6), що під кінець перейшло в свою протилежність — відносно незадоволення (62-5); по скінченні гри швидко поновлюється абсолютна норма пульсу, але зі слідами втоми: 62-5 при нормі 60-6.

П'єса дала такі свідчення М., почасти вже наведені: „ця музика вподобалася далеко більше за попередню, особливо, коли скрипка грала разом із роялем“. Основні факти переживання передано досить вірно, як на побут: рояль наприкінці справді врятував становище, а скрипка, повторюючися, почала давати від'ємний (негативний) ефект після безперечно позитивного початку.

Висновками даного експерименту є такі твердження: 1) Переважне місце в емоціональній реакції на „Дубинушку“ мають такі напрями емоцій, як розв'язання (при першому виконанні), заспокоєння (при 2 виконанні), збудження (при 3 виконанні), відносно меншу роль при цьому відіграють незадоволення-задоволення; цей висновок інтересний для розв'язання суперечки про припущення трьох напрямів в житті емоцій: коли припустити лише один напрям (задоволення — незадоволення), то тоді довелось-б визнати, що більшість часу слухання музики є неемоціональна; коли-б припустити, що $\frac{3}{4}$ слухання музики було позбавлене суб'єктивної реакції організму, то це суперечило-б основній ролі емоцій у психічному житті, а саме — бути показниками значіння даного прийняття для суб'єкта; тільки наявність трьох напрямів емоцій, як можна бачити з нашого експерименту, причиняється до того, що вони без перерви обслуговують акт прийняття потрібною емоціональною стороною його. Неможливо припустити, щоб емоціональна реакція згасала при такім короткім слуханні музики, як 5 хвилин (і це в той час, як на початку її бачимо задоволення, а наприкінці — незадоволення), бо неемоціональне призвичаювання тут не могло статися. Взагалі музика, яко типовой чинник збудження емоцій, дає безперестанне емоціональне переживання, цю безперестанність дає навіть музика, що справляє від'ємне (негативне) враження, — це ми бачили при виконанні „Елегии“ Присовського; тим більше „Дубинушка“ з її переважно позитивним емоціональним діянням здатна давати ненастанне емоціональне переживання, що з

нього лише частина припадає на задоволення-незадоволення, а решта — на інші емоціональні напрями. Свідчення М. і взагалі всіх осіб, що над ними переводилося спроби, при емоціональному експерименті завжди промовляють за невинність досліджуваного стану цеб-то емоції; 2) кожному закінченню виконання відповідають типові афективні переживання: першому виконанню — довге задоволення, другому виконанню — при загальному збудженні — тенденція до незадоволення, третьому виконанню виразне невдоволення; для 3-х послідовних виконань на скрипці ми бачимо ступневий перехід результативної, останньої частини в її протилежність: кінець першого виконання — явне вдоволення, кінець 3-го — явне невдоволення; тут ми маємо динаміку емоціонального процесу при слуханні музичного твору, коли його повторюється; 3) зміна складу інструментів — приєднання акомпаніменту рояля — веде до перетворення емоціональних тенденцій; в нашій випадку маємо знову розв'язання, задоволення і тільки, яко наслідок 3-х попередніх виконань, легке невдоволення; 4) п'єса „Дубинушка“ в цілому є засіб частоті зміни емоціональних напрямів, своєрідний емоціональний масаж; досить поглянути на її хвилясту криву й порівняти менше пластичну криву „Елегій“ Присовського, щоб зрозуміти особливості емоціонального діяння саме „Дубинушки“ на даного суб'єкта.

Виникає питання, як діє на інших дана п'єса? Відповідь можна дістати через просте збільшення кількості експериментів і осіб, що їх досліджується. Даний експеримент є й відповідь на питання про вплив випадкових обставин, що ускладняють музичне слухання: на початку досліді ми мали відступ від норми, через описану пригоду, — пульс $70 - 6\frac{1}{2}$; можливо, це вплинуло на те, що перші 2 виконання мають меншу амплітуду розходжень частоти й сили пульсу, як два других (див. загальний вигляд графіку); а може це є особливість саме переживання від такої п'єси; питання розв'яже знов тільки дальший експеримент; одно можна відзначити, як безперечно, — що даний попередній стан не завадив спеціальній реакції на свистик, а також тонкому реагуванню організму на всяку зміну при музичному виконанні, така є чутливість даного методу. Дане досліджування ілюструє й загальний вплив музики на емоціональний стан слухача: музичне виконання змило попередній емоційний стан збудження (від крику та астенічного афекту від свистика) й повернуло організм до норми.

В загально-теоретичних питаннях це дослідження вказує можливість розв'язати даним методом питання про зміну емоцій при повторюванні, про своєрідну діалектику почувань, що їх викликає продовження експозиції об'єктів мистецтва.

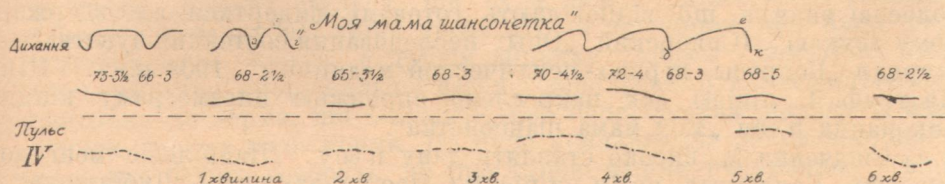
Переходимо до розгляду з графіку табл. 4-ої, що має записи плетисмограми при виконанні на скрипці „Баядерки“, а саме — арії цієї оперетки, що починається в співі словами — „О, баядерка...“ Минуло вже 40 хв., як М. сиділа в апаратурі і, звичайно, можна було подбати про вигідність такого сидіння, але на 40-ій хвилині М. пожалілася на загальну втому; перед початком нового експерименту пульс показав $63 - 3\frac{1}{2}$ — помітна втома, особливо помітне зменшення сили пульсу; для цілей експерименту такий стан не

позбавлений інтересу; це були спроби для визначення емоціонального діяння даної п'єси при певнім аномальнім стані суб'єкта. Свистик, що розлягався протягом 40 секунд, не викликав відразу звичайної реакції незадоволення; аж по закінченні свистика до початку „Баядерки“ поволі розпочинається реакція незадоволення: 68—3. Отже, втома значно зменшує швидкість емоціональної реакції, не змінюючи її якості. Під знаком загальної втоми відбувається слухання „Баядерки“, але експеримент яскраво відрізняє цю загальну втому, і тому вона не перешкоджає стежити за всіма перипетіями почуття при даній музиці. Загання органічних реакцій при втомі причинилося до того, що незадоволення від свистика і настало повільно і минуло повільно; але до 2-ї хвилини ми маємо не тільки відновлення „норми“, що була перед даним виконанням, а й загальне поліпшення стану: наближення норми в лапках до норми постійної: див. кінець 2-ї хвилини, де пульс $60 - 4\frac{1}{2}$, цеб-то „Баядерка“ зміла втому, що була перед її виконанням; з цього моменту можна вважати,



що інерцію втоми переборено: після цього ми маємо правильну ритмічну зміну емоціональних напрямів в їхній загальній тенденції посилити пульс, див. зріст нижчої силової кривої від початку виконання до кінця — вона піднеслася на $2\frac{1}{2}$ одиниці (взагалі велике підвищення), як і лінії частоти, що піднялася до 75. „Баядерка“ не дала ніде незадоволення, але не дала й задоволення; вона скоріше давала, з моменту подолання інерції втоми, правильні зміни то збудження, то заспокоєння, див. паралельну хвилястість обох кривих. Загальний висновок, що дає прочитати крива, буде такий: перед дослідом було незадоволення (від утоми), воно хоч і повільно (через втому), але збільшилося від свистика; повільність реакцій при втомі причинилася до того, що найвища точка невдоволення залишається якийсь час при „Баядерці“ (див. пункт пульсу $68 - 2\frac{1}{2}$); але музичне виконання даної п'єси поволі зцілює, так би мовити, стомлений організм, припиняє зріст незадоволення, наближує організм до норми і змушує його пережити ритмічну зміну збуджень та заспокоєнь. На кривій можна налічити три рівнобіжних піднесення на збудження й три на заспокоєння, при загальній тенденції до підвищування збуджень (зріст сили й частоти); біля кінця кривої пульс близький до загальної норми з невеликим збудженням: при тому ясно, що хвили збуджень-заспокоєнь неоднакові силою й часом: вони мають тенденцію довшати наприкінці п'єси. В п'єсі немає наявних афективних станів задоволення-незадоволення, її побудовано на інших емоціональних напрямках.

Досліджувана особа свідчила: „Найбільше до вподоби мені припала ця музика“. Коли їй ця музика є естетично цінна, то тут, взявши на увагу аналізу кривої, маємо емоційний вираз для естетичної категорії прекрасного, що збуджує, бо в даному позитивному переживанні ми знаходимо експериментом панування тільки одного напрямку емоцій, а саме: збудження-заспокоєння. Нагадую, що нам тут важно розв'язати загальне питання — чи відкриває даний метод експериментальну можливість визначити естетичну категорію, що має дійове значіння для певної соціальної групи (через дослідження її членів). Можливість експериментальної естетики в великій мірі стає правдоподібна, нам здається, коли в числі можливих інших методів буде застосований і даний метод. „Естетика може бути точна, як фізика“, пророкував Плеханов; гадаю, що естетика може бути така тільки тоді, коли в ній буде експеримент. Тут же освітлюється окреме питання теорії емоційного впливу музики, а саме: питання про вибір п'єс, здатних зцілити втомлений організм, — проблема великої ваги і для медицини і для НОП'у; ілюстрацію її розв'язання



ми бачимо, порівнюючи стан перед початком „Баядерки“ й після неї. Повторюю, що всі зроблені тут висновки мають значіння лише для М.; для інших суб'єктів, для цілих соціальних груп треба збільшити число дослідів і, може, злегка їх змінити. Повторюю, розходиться поки що про метод та про ті відділи й питання практики, що він здібний розв'язати.

4-а п'єса, що її грали для М., була куплетна п'єса, поширена серед оркестрантів, напр., наших біргалів: „Моя мама шансонетка всю ночь гуляет“. За-для економії в обмеженому запасі закуреного паперу, записування на апаратурі робилося переривчасто, щоб-то записувано дані за частину часу, а потім апарат на якийсь час спинювано; але п'єсу grano без жадної перерви; через якийсь час припинені записувачі знову пускалося, звичайно, непомітно для М.; таким переривчастим способом запису зручніше простежити не пульс, а дихання, що дістало при цій п'єсі дуже вимовні форми (див. графік 4, таб. 4-1); запис дихання перед початком дослідження представлено на граф. верхньою кривою. Коли стали виконувати п'єсу, дихання різко змінилося: воно стало частіше й поверховніше (див. другу групу кривих дихання): на акт дихання перед початком п'єси (вдих і видих) тепер припадає 2 акти, при чому час видиху майже дорівнює часові вдиху (видих — лінія аб, вдих — лінія бг). Таку форму дихання спостерігала більшість дослідників (Gent, Meumann, Zoneff, Lehmann) при вдовolenні; далі на 4—5 хвилині виконання ми маємо форму дихання, накреслену на третій кривій дихання (всі криві

дихання збільшено одним масштабом). Порівнюючи криву дихання, одержану наслідком впливу даної п'єси, бачимо різку її зміну; один акт дихання наприкінці дорівнює двом актам дихання на початку виконання п'єси; форма цього дихання є цілком інша: видих (expiration) відноситься до вдиху (inspiration), як 1:12 (див. лінію „де“ й лінію „ек“), значить, дихательний коефіцієнт $\frac{J}{E} = \frac{1}{12}$; тим часом, як на початку ми мали $\frac{J}{E} = \frac{1}{1}$ (фізіологічна норма $\frac{J}{E} = \frac{6}{7-9}$, (Чуєвський,

„Физиология“, стр. 126). Диханню, що настало яко результат „Моя мама шансонетка“, є властиве значне панування видиху. Таке дихання, напр., описав Сикорський, на підставі роботи Клода Бернара, „як дихання безголосого чи німого зойку (вопля)“. „Крива зойку подібна до кривої стогону“. Це є дихання крику, але цей крик був крик без звуку, цеб-то такий, якому бракувало гри голосових зв'язок. Голосове дихання, що своїм механізмом дає подібні криві, вже давно, як сказано, детально описав Клод Бернар. „Німий чи безголосий зойк може бути й при радісних душевних хвилюваннях... часом з'являється голосові видихи, що відповідають готовому видертися, але здержаному звукові“. (Сикорський „Опыт исследования состояния чувства“ — журнал „Вопросы нервно-психической медицины“, 1903 р., т. VIII). На граф. 4, лінією дек накреслено справжню пневмограму кінця виконання п'єси „Моя мама шансонетка“.

Свідчення М. високо ставлять дану п'єсу: „Найбільше мені до вподоби „Баядерка“, потім ця пісня („Моя мама“), потім „Дубінушка“; перша п'єса („Елегія“) нудна“. Пробувано розпитати М., чому вона так ставиться до даної п'єси, вона почервоніла й нічого не відповіла, аж потім сказала лаборантці: „я й слова знаю з цієї п'єси“. Порівнюючи запис пульсу, ми побачимо з послідовности записаних періодів, що на початку п'єси незадоволення чим-раз дужчало (втома зростала), початок має пересічний пульс — 70-3; п'єса викликає вазомоторну реакцію, але при втомі попереду реагує дихання: дихання задоволення відповідає й пульс: відносно загальний і посилений пульс (65-3½) злегка (на 20 сек.) відстає від відповідного дихання. Надалі — на пульсі ми маємо зріст збудження до моменту, коли з'явилося дихання зойку (тут пульс = 72-4, 70-4½). Цей момент має хвилю, що показує відносне заспокоєння (68-3) — злегка загальний пульс, як порівняти з попереднім періодом збудження (72), але значно зміцнений — 5 м.м., а попереду 3 м.м. Закінчення музики повертає пульс до вихідного становища, але зі слідами ускладнення емоціонального стану; це ускладнення викликав з одного боку вплив п'єси і з другого — тенденції до дальшого зросту невдоволення від втоми (після закінчення гри: 68 — 2½, початок: 70 — 3).

Даний експеримент простежує ролі прогресивної втоми для слухання музики; втома не перешкоджає емоціональній реакції на даний твір, але наносить на неї свій слід; втому перед „Баядеркою“ остаточно змилу виконання цієї п'єси; але вища втома перед даною п'єсою (дана п'єса — 70 — 3, „Баядерка“ — 63-3½) вертається по закінченні п'єси. Ролі музики, що переборює втому, простежується тут експериментально; ця проблема переборення музикою

втоми становить відділ експериментальної художньої критики, особливо інтересної для НОП'у.

Наші загальні висновки з даного експерименту будуть такі: п'єса викликала стан глибокого суму, сум був позбавлений невдоволення, але супроводився періодичною зміною збудження й розв'язання, з тенденціями до відносного задоволення: пульс зростав від початку до моменту, коли з'явилося дихання „зойку“: наприкінці 1-ї хвилини виконання — 65-3^{1/2}, на початку 4-ї хвилини — 72-4; коли з'явилося дихання „зойку“, то пульс дав відносно заспокоєння 68-3; але кінець виконання має зміцнення пульсу без зросту сили — 68-3, цеб-то тенденцію до відносного задоволення, що по скінченні музики перейшло в загальний стан прогресивної втоми — 68-2^{1/2}.

Нам треба точніше окреслити введені поняття „відносності“ емоційного напрямку: вже не раз згадувалося про надзвичайну складність самого емоціонального переживання, як і його факторів; такими факторами в наших експериментах є зміни пульсу, але питання — зміни проти чого, — проти норми, завжди властивій даному суб'єктові, чи проти „норми“ пульсу, що була перед даним експериментом; в першому випадку всі зміни треба лічити від норми, що була перед експериментом, — 60-6, в другому випадку „норми“, звичайно, інші, реальний стан емоціональної вазомоторної реакції визначається і відношенням до норми, що безпосередньо попереджала дослід, і відношенням до загальної норми. Це буде ускладнення почування, що про нього так багато говорять, як про типові форми почування, у відповідних трактатах. Норма, що була перед даним, четвертим, експериментом: 70-3; норма загальна є: 60-6; висновок: четвертий експеримент провадиться при загальній стані незадоволення. Демонстрація художнього об'єкту в даному експерименті дала незабаром свідчення 63-5; це значить, що момент діяння даного роздраження зменшує частість пульсу й збільшує його силу, створює умови задоволення, порівнюючи з попереднім станом „загального“ незадоволення, утворює саме відносне задоволення; в ньому міститься й вплив загального стану незадоволення, що було перед експериментом, як наслідок загальної втоми. Це є типові складне почування; складність його ми бачимо в даному експерименті навіть: експеримент дозволяє відокремити його компоненти. Звичайно, такі складні стани, як дуже поширені легко можна ілюструвати прикладами: приміром, маємо норму самопочування при 60-6; вколення шпилькою викликає переживання, що має психофізіологічну характеристику в пульсі 65-4; ми приймаємо це переживання, як виразне невдоволення; нехай далі вколення буде дужче, тоді біль зростає: тепер його характеристика 72-3, невдоволення ми назвемо тепер більшим за попереднє; та ось біль експериментально трохи полегшено: характеристика нового стану 65-4. Що ми переживаємо в цій хвилі? Відносне задоволення на тлі загального незадоволення, цеб-то маємо складне почування, що в ньому на першому плані стоїть елемент найсвіжіший, часом — задоволення на тлі давнішого стану незадоволення, що все-ж таки не зникло, хоч може й змінилося. Наші цифрові свідчення в своїй послідовності є вимовні

віхи моментів такого складного почування; щоб схарактеризувати такий стан, треба читати цифрові показники зворотним порядком їх появи (з обліком, звичайно, часу появи); приміром, при чинникові роздражнення Н даний стан є 65-4, за 4 хв. перед ним при цім самім чинникові було 72-3; перед останнім станом була загальна норма без нашого чинника роздражнення 60-6. Таким чином, вживаючи поняття „відносності“ емоції, фіксується найголовніші моменти перебігу складного почуття в його психофізичних ознаках.

Ми вживаємо й виразу „тенденція емоціонального напрямку“; гадаю, що та сама складність будови студійованих явищ дає право вживати цього поняття. Справді, при даному чинникові роздражнення ми маємо стан із показником 60-4; далі показник змінюється, напр. стає 60-7; даний показник свідчить про рух процесу в сторону якого емоціонального напрямку? Адже пульс міцнішає й при збудженні й при вдоволенні. Питання, звичайно, розв'яже наступний показник; коли він буде 58-7, то ми матимемо підставу визначити проміжний стан, яко тенденцію до задоволення. Так спостерігаючи в ряді станів напрям реакції та її розв'язання, ми можемо визначити ці переходові моменти саме як „тенденцію до задоволення, розв'язання то-що“. Lehmann, напр., знаходив дуже велику перевагу в емоційних станах таких переходових моментів (його „Die Hauptgesetze des menschlichen gefühlslebens“). Вилучення даних переживань, як неемоціональних, промовляло-б за неймовірну перериваність нашого психічного життя і зокрема постійної сторони цього життя—емоцій в часі активного слухання. По з'ясуванні конче потрібних понять, що ми вживали, інтерпретуючи криві, переходимо до обчислення загальних результатів останнього експерименту.

Хоч і явно втомлена, М. помітно сподобала собі п'єсу: „слухала з великою приємністю“. Для неї ця п'єса—естетична цінність. Експериментальні дані показують наявність в цьому переживанні того елементу психічного життя, який можна назвати „смутом“ „тугою“ і іншими подібними термінами. Все естетичне переживання від гри даної п'єси можна причислити до категорії сумно-прекрасних (звичайно, як на світ М.).

В характеристиці даного стану беруть участь не так напрями задоволення й незадоволення, як збудження й розв'язання з тенденцією до відносного задоволення; те саме ми спостерігаємо в „Баядерці“, а навіть у „Дубінушке“. Тому ми зважуємося на загальний висновок: 1) в музично-цінному для даного суб'єкта чи даної групи переживанні беруть участь не так напрями емоції: задоволення-незадоволення, як інші напрями, переважно, в наших дослідах: збудження й розв'язання; 2) музичне переживання складається з більш-менш ритмічної зміни всіх трьох емоціональних напрямів; 3) взаємовідношення цих напрямів в їх силі й часовій послідовності дає ті чи інші категорії естетичного переживання: прекрасно-збудне, прекрасносумне, від'ємно-естетичне, то-що; встановити ці категорії, їх класифікувати—то є справа порівнюючи не важка, коли є метод об'єктивного дослідження емоціонального переживання при сприйнятті художнього об'єкту: таким і є даний експериментальний метод. Як

загальний принцип даного дослідження ми припустили на початку три напрями в житті емоцій. Далі нашими експериментами ми намагалися довести конечну потребу інших напрямків, крім задоволення — незадоволення. Не признавши інших напрямів (вже нема чого говорити про факти нашого експерименту й інших), ми-б мусіли припустити дивну й неможливу перериваність емоціонального життя протягом коротких активних прийнят об'єктів емоціонального діяння.

Пригадаймо наші вступні уваги про ролі художньої критики за наших часів і про її основні принципи, що панували досі й накреслюються нині, і запитаймо себе, яку частину в складному апараті цієї критики міг-би взяти експериментальний метод в тому вигляді, як він тут на конкретних прикладах цього дослідження був показаний. За першу проблему, що її нова критика повинна зміцнити теоретично й довести прикладами конкретних досліджень, можна вважати проблему „соціального прийняття художніх об'єктів“ (творчих продуктів поезії, малювання, різьбярства, музики то-що). Ми ще на початку цієї статті встановили, що твердження критики індивідуалістичного суспільства „всьяке розуміння є разом і нерозуміння“ треба перемінити на принцип критики колективістичного суспільства: „між людьми однорідно-соціальними є більше розуміння від різнорозуміння, а між особами різносоціальними — навпаки“. І далі поставимо конкретне запитання: особи, що належать до класи, приміром, пролетаріату, відносно яких художніх об'єктів мають однакове розуміння — більше чи менше однакову емоціональну реакцію — і саме яку — позитивну чи негативну? Це питання, звичайно, зв'язане з іншим питанням, чи однорідний є склад пролетарської сім'ї і чи можуть бути в неї однакові естетичні вподоби. Ці всі питання вимагають ясної відповіді ще й на питання, що ми й досі не формулювали: що є естетична емоція?

На всі наведені тут питання ми, звичайно, не гадаємо наприкінці статті дати докладну відповідь, але поскільки відповіді на ці запитання були присутні в невисловленій формі в попередньому нашому викладі, то далі ми тільки коротко подамо зміст цих відповідей — понять, щоб з'ясувати остаточно поставлені питання естетики.

Відповідати доведеться, як сказано, починаючи з найзагальніших питань. Що є естетична емоція? Вундт, напр., визнає „складні почування в царині зорових та слухових відчуттів за елементарні естетичні почування — термін, що охоплює, власне, всі почування, зв'язані зі складними прийняттями. До цієї класи відносяться особливо ті почуття, що становлять елементи естетичного діяння в тіснішому розумінні цього слова“. Остання категорія почувань є ті почування, „що більше віддають об'єктивні відношення предметів до суб'єкту, а не власне приємне чи неприємне самопочування його, почування, що віддають контрасти того, що є до вподоби й не до вподоби“ (Очерки психологии, стор. 139). — При тім, крім задоволення й незадоволення, „виявляється також, але в мінливішій формі вплив почувань інших напрямів — почувань збудження та заспокоєння, напруження та його розв'язання“. За Вундтом виходить: естетичні почування є ті, що визначають відношення суб'єкту до переважно зорового чи слухового об'єкту, що подобається або не подобається.

На чому ґрунтується це відношення до предмета — „подобається“ чи не „подобається“? Відповідь на це дає марксієвська естетика; ця відповідь на нашу думку, є така: до вподоби припадає те, що стало безперечно цінне у переживанні певної історичної групи людей наслідком соціально-економічного життя цієї групи (біологічне життя лягло в основу соціально-економічного); „природа людини робить те, що в неї можуть бути естетичні вподоби й поняття. Умови оточення визначають собою перехід цієї можливості в дійсність; через них дана людина мав саме ці естетичні вподоби й поняття, а не які інші“ (Плеханов „Об искусстве“). Жінки центральних африканських племен, принаймні до недавно минулих часів, прикрашували себе залізними кільцями на ногах вагою до пуда тільки тому, що дане плем'я переживало залізний вік; те саме приблизно роблять буржуазні дами що до золотих прикрас за сучасного „золотого“ віку. Тут ми маємо безпосереднє відбиття економіки в царині того, що подобається, — естетичного.

Майже всі старі естетики вважали, що естетичне переживання не залежить від матеріальних інтересів суб'єкта. Кант так визначував красу, і це визначення панує в буржуазній естетиці „краса є те, що безпосередньо у всіх самою тільки своєю формою викликає безкорисливу насолоду“. Соціально-економічний інтерес і естетичне переживання буржуазна естетика протиставить один одному. Нам і треба далі з'ясувати взаємовідношення цих понять.

Марксієвська естетика знає, звичайно, „що, приміром, відчуття, викликані певним сполученням кольорів або формою предметів, навіть первісні народи асоціюють із найскладнішими ідеями і що, принаймні, значно з таких форм і сполучень здаються їм гарними тільки в наслідок такої асоціації. У цивілізованих народів техніка виробництва значно рідше робить безпосередній вплив на мистецтво“ (Плеханов „Об искусстве“). А коли-б ми схотіли, для означення „опосередкованого“ впливу „базиса“ на мистецтво, коротко висловити погляд Маркса-Енгельса на відношення „тепер знаменитої“ бази до неменше знаменитої надбудови, то ми мали-б от що: 1) стан виробничих сил, 2) економічні відносини, обумовлені тими силами; 3) соціально-політичний устрій, що зріє на даній економічній основі; 4) психіка громадської людини, яку визначає почасти безпосередньо економіка, а почасти соціально-політичний устрій, що виріє на тій економіці; 5) різні ідеології, що відбивають на собі всі властивості цієї психіки ¹⁾.

До ідеологічних форм увиходить і мистецтво. Естетичне переживання є складні емоції, викликані від художнього об'єкту; характер такого переживання є наслідок впливу на організм складної системи зазначених вище факторів. Складність джерела цих переживань і дала змогу Кантові й буржуазній естетиці затушувати вплив матеріялістичних факторів всякої ідеології, в тому числі й її галузи — мистецтва, і визначити гарне, як „безкорисливу насолоду“. Філістери часто згадують афоризм: „злидарь більше має насолоди з краси замку, ніж власник замку“. Що-ж то є незаінтересованість в естетичній насолоді, хоч не у всякій (бо незаінтересованість в золотих прикрасах

¹⁾ Плеханов. „Основные вопросы марксизма“.

дуже сумнівна), то принаймні в де-яких, напр., у насолоді з музики, картини в музеї, з поезії то-що?

Критикуючи поняття „незаінтересованости“, ми й спробуємо довести залежність естетичного ідеалу від соціального фактору; залежність цього останнього від економічного та виробничого є безперечна; отже довівши залежність естетичного ідеалу від соціального фактору, ми в такий спосіб увімкнемо його до системи матеріялістичних факторів. На нашу думку, так звана незаінтересована насолода тільки й є можлива при наявності певного соціального фактору; соціальний фактор є *conditio sine qua non* естетичного переживання, не лише елементарного, але й усякого, в тому числі й найскладнішого своїм устроєм та походженням.

„Незаінтересованість“ є термін капіталістичного суспільства: він визначає тільки, що в естетичному спогляданні немає крамарських переживань, що могли-б пересварити членів даного суспільства; соціальний ідеал усякого суспільства, в тому числі й буржуазного, вимагає таких переживань (синтеза досвіду особи), що не сварили-б його членів, а єднали їх в ім'я спільної мети даного суспільства; і об'єкти, здатні дати цей яскравий синтез досвіду особи, не викликаючи при тім руйнних для даного суспільства тенденцій, цінується, як естетичні. З погляду індивідуума капіталістичного даного суспільства, з його щоденною практикою набування, ці переживання можуть здаватися незаінтересованою насолодою, але з погляду цілого суспільства ця „обивательська незаінтересованість“ є найвища заінтересованість — соціальна. Так ми повинні інтерпретувати твердження Кантове про незаінтересованість, як основну ознаку естетичного переживання, це незаінтересованість власника „обивателя“.

Оточення що-дня вимагає від мене певних фактів поведінки; з 24 годин на добу я приблизно 8 годин віддаю роботі, де я найбільше скоряю свій організм громадським цілям, 8 год. я „відпочиваю“, цеб-то активно організую свій організм на дальшу роботу, і 8 год. „сплю“ — готую той самий організм біологічно до того-ж труду. Ця пануюча роля труду, концентрування навколо нього всіх сторін поведінки мого організму, виробляє низку складних навичок мислити, почувати, діяти — утворює умовні рефлекси №-го порядку; основна вища тенденція організму є синтезувати весь цей досвід; складний процес синтезування в своїх етапах і результатах заявляє себе переживаннями і зокрема емоціями, як оцінками з боку суб'єкта дійсності, що його оточає.

Відповідальний для суб'єкта пристосувальний процес синтезу, систематизації його досвіду вимагає від культурного апарату країни подати такі об'єкти, переважно в часі 8 год. відпочинку, які могли-б поглиблювати цей синтез щоденного досвіду; просто — робітник стихійно прагне до продуктів мистецтва, що йому подобаються, і цей стан „подобається“ залежить від цілої сукупності буття, що діє на суб'єкта, від усієї енергії організму в його змаганні орієнтуватися в цьому бутті, дати йому яскравий і бажаний лад.

Ступні синтезування досвіду є різні в окремих групах; але синтезування, визначене тенденціями буття, вимагає певного добору об'єктів мистецтва, а саме: з них до вподоби тільки ті, що дають

переживання, які гармонують із процесом синтезування досвіду і допомагають зростанню цього досвіду. В „бутті“ містяться тенденції розвитку, в особі вони оформлюються в ясну мету і в намагання знайти засоби найскорше здійснити тенденції „буття“. Коли це намагання стосується до суб'єктивних реакцій на об'єктивні враження, цеб-то емоцій, то емоціональна реакція суб'єктів даної групи на об'єкт мистецтва визначить, чи є він цінний, бажаний для тої групи. Емоція, виникши з буття, визначає естетичну вартість об'єкту, від емоціональної реакції доводиться виходити критикуючи, цеб-то відбираючи з майстерень та архівів мистецтва продукти творчості, цінні для даного суспільства. Емоція є міцна, як продукт буття, що постійно діє своїми тенденціями на даний організм: емоції є подібні у членів даної соціальної групи, яко наслідок єдності трудового буття, що на них діє, і його синтезованого оброблення в психіці; тому зовнішні засоби збудження й розвитку емоцій будуть однакові в осіб однорідно-соціальних; кількісні ступні даної емоціональної реакції можуть бути різні, залежно від обдарованості індивідуума, його підготування, цеб-то від кількості часу й труду, що віддав даний суб'єкт на дану область прийняття. Але якості й загальні тенденції розвитку емоцій для даної соціальної групи є однакові. Емоціональному світові одної класи є властиві спільні тенденції, просто пропорціональні до єдності базисного буття даної класи, буття, що визначає ідеологію й психіку цієї класи, ступні усвідомлення своїх переживань можуть бути різні; поглибити це усвідомлення є завдання критики.

Картини-шедеври: Нестерова „Св. Варфоломей“, Верещагіна „Три богатирі“, Рєпіна „Запорожці“, Сурикова „Боярина Морозова“ були відповіддю вимогам тодішнього суспільства, де виховувалося національні ідеали; в цих картинах втілені уподобання й жадання їх замовців в широкому розумінні; і поява цих картин зміцнювала ті уподобання й жадання, бо ідеологія також, оформившись, діє на базисні фактори. Очевидно, цих картин вимагало те суспільство, яке сумарно можна назвати: суспільство, перейняте національним ідеалом. Суспільству з іншими ідеалами ці картини можуть бути, своїм основним ефектом, принаймні, непотрібні. Що члени націоналістичного суспільства не зацікавлені в цих картинах, — можна-б було говорити язиком обивателів; ці картини мали зацікавленість вищого порядку: скерувати своїх глядачів на шлях ідеалу класи, що виховувала й підтримувала напрям даних художників; на ці картини відкликались лише ті, які мали хоть зернину національних пересякнень.

Наш висновок відповідає на наведені питання наукової естетики так: як є реальна класа, то є й певний емоціональний напрям даної класи; ця класа може мати свої підгрупи на основі найближчої виробничої ролі даної групи в класі; а як така роля робить підгрупу лише членом складного цілого, то їй приступні й близькі переживання всіх інших груп, особливо в спільних частих переживань; ці переживання можна поглибити, звертаючи на них увагу відповідними мистецькими з'явищами. Цінність даного художнього об'єкту для організації та впорядкування ідеології даної класи можна визначувати шляхом експериментального обліку емоціональних реакцій, що їх

справді викликає даний об'єкт. Визначити це, з огляду на нерозвиненість нашої мови, що має терміни не так для почувань, як для уявлень, можливо лише експериментальним шляхом; цей шлях є лише база до збудувань наукової естетики; дискурсивна критика визначає напрями загальних тенденцій естетичного розвитку даної класи; наш метод критики не відкидає інших методів критики, а навіть неодмінно їх вимагає.

От як конкретно можна спробувати визначити емоціональне прийняття об'єктів мистецтва у даної соціальної групи: ми добираємо типові аудиторії за-для даної соціальної групи, демонструємо досліджувані об'єкти музики, малювання, різьбярства то-що в найнормальніших до прийняття умовах, обчислюємо засобом наведеного методу емоціональну реакцію. По закінченні демонстрації художнього об'єкту, ми пропонуємо аудиторії висловити свої переживання (звичайно, анкетними термінами звиклими, надто загальними й не зовсім точними як для наукового дослідника), порівнюємо ці висловлення з висловами експериментованих тут само товаришів, з одною головною метою — встановити змірність (соизмеримость) їх словесних свідчень зі свідченнями товаришів. По такій процедурі експериментальні дані поширюємо, тою чи іншою мірою, відповідно до знайденого ступня спільності мови експериментованих осіб на всю аудиторію. Апаратура не заважає аудиторії, бо легко можна впорядити так, що біля досліджуваної особи буде лише невелика рукавичка плетисмографу, сполучена гумовою руркою з апаратурою, установленою в сусідній кімнаті; для того доведеться посадити обраних на дослідження товаришів уздовж відповідної стіни, установивши апаратуру за стіною.

Може трапитися випадок від'ємної реакції, напр., на твори Скрябіна; це не значить, що після цього робиться остаточний висновок, ніби Скрябін непридатний для даної аудиторії; можна спробувати урядити програм занять і вправ, що допоможуть приймати складні симфонії Скрябіна; це буде педагогічна сторона таких досліджень; і коли-б сталося, що при достатньому числі експериментів по багатьох однорідних аудиторіях і після роботи, що мала полегшити прийняття даного твору, реакція була-б від'ємною, то аж тоді можна було-б говорити про те, що даний твір є чужий емоціональному світові даної групи, чи то групи учбової чи соціальної всякого обсягу. Експерименти є база до дискурсивних методів критики і забезпечують їх найбільшу продукційність, але не виключають їх.

І слід пам'ятати, що єдність переживання, як основна властивість нормального організму (так звана єдність свідомості) причиняється до того, що записувана реакція на твір є сумарна: емоціональні переживання підлягають принципові „єдності загального стану почування“; формулювання цього принципу є таке: „кожного даного моменту можливе тільки одно суцільне почування, або, як це можна висловити ще инше, всі часткові почування даного моменту сполучаються кінець-кінцем в єдине ціле почування“ (Вундт. „Очерки психологии“, стор. 143). Це твердження відкидає розпорошене тлумачення окремих часткових моментів емоціональної реакції на даний твір.

Якби для наукового дослідження треба було визначити емоціональне діяння котрогось елементу техніки даного мистецтва, то

звичайно це було-б легше зробити, ніж визначити діяння цілого твору. Гадаємо, що методично збудовані дослідження й повинні починати з обліку, напр., для музики емоціонального впливу різних елементів консонансів, дисонансів та їх розв'язань, мажору та мінору, різних ритмічних фігур то-що; тоді буде легше зрозуміти аналізу цілого закінченого твору, отже такий метод допомагав-би розв'язати питання з теорії форми даного мистецтва.

„Науки повинні бути магичні, щоб дати людині опанувати речі“, — заповідав фундатор досвідного знання Бекон. Це було в часі, коли зачинався розквіт капіталізму, далі капіталізм заволодів речами; тепер ставиться питання, щоб опанувати людське поступування, зокрема його емоціональне життя, щоб-то — щоб дати наукове дослідження законів споживання мистецьких творів і їх впливу на людину. Словесна критика, що досі керувала мистецтвом для цієї ролі, часом марнувала свої сили, щоб розв'язати дискурсивним методом питання, чи справді мистецький твір є здібний впливати на емоціональний світ; визначити цей вплив pomoже експериментальний метод, що безумовно зменшить кількість спроб і помилок і полегшить добір і вироблення потрібного мистецького репертуару для даної класи; ним і буде здійснена влада суспільства через науку над поведінкою людини.

ОЛ. ДОРОШКЕВИЧ

Володимир Самійленко на тлі 80-х років¹⁾

(1864 — 1825)

А як знесилившись ти ляжеш у труні,
Тоді то нам тяжкі клопоти:
Складати некролог, хвалить твої пісні
Й твої нескінчені роботи.

Самійленко — „До поета“.

I

12 серпня тихо погас в яснозеленій Боярці Володимир Іванович Самійленко, письменник, що його не було чути в гуркоті революційних боїв на Україні. Самійленко — поет, якого не мине історик нашої літератури, поет, що вмів шукати власної стежки, й тому, з нагоди його смерті, мусимо тут скласти слово пошани й признання.

Жахний ото вираз: з нагоди його смерті. Так, серед щоденної метушні, серед галасливого процесу життя ми не бачимо, не цінімо людей, що над тим життям підносяться, що його великою чи малою мірою творили. Діти революції, ми якось ще не звикли шукати скрізь генези знайомих нам явищ, а тому в нашому культурному сьогодні ми не прозираємо тяжкого й болізного вчора. Проблема культурної спадщини ще й досі викликає призирилу посмішку на нашому нервовому обличчі, і в цій типовій посмішці свій жорсткий присуд мають ті, хто дожив побачити над Україною, замість символу імперіялізму, принадну емблему праці. І от, як мені вже доводилося писати:²⁾ „Культурні діячі нашого минулого, доживши до щастя кінчити свої дні в соціалістичній Україні, далеко не завжди відчують на собі об'єктивну корисність своєї минулої праці“.

Самійленко відчував на собі цю символічну посмішку аж до останнього дня свого життя. Скрізь і всюди: у старих і молодих, „офіційних“ і „незалежних“ (формою праці). Приїхавши на Україну 1924 р. з покаліченої й зруйнованої Галичини, він почував свою цілковиту ізольованість, самотність: колишні барикади, споруджені, як йому здавалося, в запалі боротьби, вирости на високий-високий мур, що його ані перестрибнути, ані конем об'їхати. Пам'ятаю, коли я дивився на цю маленьку, висхлу постать з такими ще живими й

¹⁾ Стаття „Культурна спадщина й наші обов'язки“ („Пролетарська Правда“ № 146).

²⁾ Цей нарис частково є витяг з більшої праці про Самійленка, що має стати за передмову до його творів у виданні „Книгоспілки“.

кмітливими очима, мені в голові стояла думка, невідступно й жорстоко: це рокована, кінчена людина. І справді: от два епізоди з Самійленкового життя, що я їх чув на власні вуха. Пропонує поет до видання свої вірші відомому книгареві, а цей каже повчаюче: „Ваші вірші тепер надто застарілі, а особливо — мова“. І старий збентежився: невже таки Франко помилявся,¹⁾ коли ще 1907 р. так вихваляв його мову? І забути цього інциденту вже до самої смерти не міг... Або ось. Потрібно було йому одержувати гроші в видавництві „Червоний Шлях“ за переклад з Ібаньеса. Іде він туди, але... нічого не здобуває. На запитання поясняє: „та вони мене не помітили, а я за цією метушнею не наважився сказати...“

А метушня раз-у-раз пригноблювала нашого лірика: чи то легеньке тарахкотіння 1905 р., чи й загрозливі вибухи 1917 р. Поет знесилювався й тікав до свого спокійненького закапелочка. І тому, між иншим, він не зміг орієнтуватися в нашій дійсності, що вимагає стільки енергії й активності... Переклади, що за цим підписом читали ми в „Червоному Шляху“, в „Новій Громаді“, тільки свідчили за останнє борсання в хворому й знесиленому тілі. Поет був у минулому: дійсність його не приймала, і він не приймав, не розумів дійсності. Він дивувався, що за сорок років літературної роботи йому доводиться кінчати життя на межі з великими нестатками, у примітивній і вохкій кімнаті на бульварі Шевченка, мріючи за сонячну Боярку. Він дивувався, що в наших видавництвах немає грошей, що його колишні друзі мовчать, що соцзабез відволікає справу з призначеною пенсією... Він тільки дивувався, а не обурювався, бо складом своєї психіки був у минулому, хоч і не досить далекому минулому.

Але поет не хотів визнати цієї своєї капітуляції перед життям. Инколи йому хотілося, до болю хотілося вірити в своє неперейдене значіння. І саме під таким настроєм він написав свого останнього вірша (14 травня 1925 р.):

Часи юнацьких наших літ,
Ясного погляду на світ,
Найкращих поривів, надій
І чистих молодечих мрій
Геть одійшли в минулий час,
І старість пригнітила нас...
Та чи не дивно, що душа
Зістаритись не поспіша:
Вона неначе молода
Давніших мрій не покида,
І все нема зневіри в ній,
Вона все повна ще надій
На кращий час, на вороття
В країні вільного життя.

¹⁾ Навіть В. Коряк констатував цю рису в своїй уїдливій силуетці „Шість шість“ (1923).

Ці надії справдилися хіба на самому поетові: недавно ще забутий, мало ким згадуваний, Самійленко після смерті своїм ім'ям збирав ознаки пошани з боку боярського селянства, з боку вузівської молоді. Молода Україна в своєму соціальному ґрунті почала пізнавати поета недавнього минулого. Може й через те, про що говорить персонаж некрасівських „Современников“.

Я люблю живых писателей,
Но — мне мертвые милей!..

II

Оцінити творчість письменника, що ще недавно був між нами, ще недавно жив нашими інтересами, аж надто важка й відповідальна це річ. Кожний, хто на це зважується, дорівнюється подорожньому, який простує ледве помітною стежкою в густому лісі, не охопивши його уважним зором з певного віддалення. Такого - от віддалення, певної ретроспекції потребує кожний діяч, і не тільки культурний, але й політичний, щоб дослідник міг одірватись від другорядних, чи й особистих моментів і всю свою увагу скерувати в бік отого загального, отого об'єктивно - важливого. Бо тільки те об'єктивно - важливе й може цікавити нас, коли ми зважуємо всю життєву путь письменника.

Що до Самійленка, прикрість такої - от укладеної безпосередності полегшитись. Ще колись Франко писав¹⁾:

„Він відразу виступає на літературне поле повним майстром форми й слова, з дозрілими, вповні виробленими думками й почуттям, і на протязі 20 з зайвим літ своєї діяльності зовсім не змінюється. Всі важніші струни його поезії звучать уже в перших його творах; вони потім звучать раз сильніше, то знов слабше, але вони ті самі, нових струн не прибуває“.

Це не раз зазначали й пізніші дослідники, як М. Богданович²⁾ М. К. Зеров.³⁾ Справді: як поет, Самійленко зростає лише протягом перших десяти років (1884 — 1893), лише тоді він не почував видимого дисонансу з добою. Останні тридцять років життя Самійленко живився з своїх колишніх переживаннів, повторюючи їх, переспівуючи, по можливості трансформуючи. Але це часто не вдавалося, й тоді поет на багато років замовкав, ховався десь у нетрах своєї потаємної свідомості, або пірнав у добірну роботу перекладчика. Ані 1905 р., ані 1917 р. не зворушили цієї дивної психічної замкненості, що так нагадує стоїцизм колишніх давніх пустельників: Самійленко жив у минулому, міряв сучасне минулими схемами. Чи не тому він не давав других редакцій своїх поезій, не знаючи інших, одмінніших

¹⁾ „Літер. Наук. Вістник“, 1907, I.

²⁾ „Украинская Жизнь“, 1916, № 7 — 8.

³⁾ „Книгарь“, ч. 22, (1919).

настроїв? Передо мною бо лежить його збірка „Україні“ (1918), виготовлена до друку тремтячою рукою старенького поета, й тут я не бачу жадних істотних змін, що такий багатий матеріал дають для дослідника, напр., Шевченкової творчості. Чи не тому Самійленко не хотів відновляти своїх минулих емоцій перед очима сучасності, і його перша повна збірка постала лише „заходом і працею“ М. Мочульського, який „не пожалував труду переглянути всі доступні йому галицькі й українські видання..., позводити з них копії, усталити дати їх написання та вказати, де що було друковано?“¹⁾

Мабуть тому, Самійленко-поет здалека прозирає до нас, утворюючи нам настрій давности. І ми, переборюючи в собі невтішні почуття недавньої втрати, можемо оцінити цей фундаментальний центральний доробок Самійленків.

III

1884 роком позначено найдавнішу друковану поезію Самійленкову „Грішниця“ (видруковано аж 1887 р.), і з цього часу починається яскравий розквіт діяльності молодого поета. Ця поезія належала скромному студентові київського університету й знаменувала собою появлення нової поетичної сили. „Грішниця“ викриває одно, але могутнє джерело Самійленкового світогляду: вплив популярної музи Некрасова. Це-ж у тих огненних словах пропагандиста брав і Самійленко свій сюжет, хоч розробив його інакше — в напрямі ліричної рефлексії, психічної статички:

Когда из мрака заблужденья
Горячим словом убежденья
Я душу падшую извлек,
И, вся полна глубокой муки,
Ты прокляла, ломая руки,
Тебя опутавший порок...
Верь: я внимал не без участия,
Я жадно каждый звук ловил...
Я понял все, дитя несчастья!
Я все простил и — все забыл.

Його рефлексія, його статика — продукт пізніших часів. Самійленко не міг піти цілком за Некрасовим: він бо вже 1884 року, за інших умов, вступив на перший курс київського університету. Вступив і побачив иншу літературно-громадську ситуацію. Це був час найстрашнішої реакції, й то не тільки в уряді „дворянської реставрації“ Олександра III, але й у колах керованих гуртів тодішнього суспільства. Давно заглохла героїчна боротьба народовольців при цілковитій байдужості того селянства, на яке вони теоретично спиралися. Перемогу святкував не тільки уряд, позбавившись колись

¹⁾ Див. передмову Франка до першого повного видання „України“ (1909, коли не лічити тотожного львівського 1907).

грізного „Ісполнительного Комітету“, але полегкість відчули й кола ліберальної інтелігенції, що в програмі народницького соціалізму, особливо в його бунтарсько-революційній тактиці, побачили для себе чужі й небезпечні риси. Звідси — розчарування, зневірря, песимізм, і цього зневірря не могли розвіяти легальні оборонці переможної концепції — Михайловський, Глеб Успенський, Салтиков, хоч вони й мали в своєму розпорядженні могутній орган легальної журналістики — „Отечественные Записки“ (до 1884 р.). Проте, не було іншої ідеологічної концепції, яка могла спертися на інші соціальні сили; ця концепція лише формувалась в недобитках колишніх „чорнопередельців“, та „южно-руських рабочих союзів“, але прийшла згодом аж у 90-х роках. Отже, в Росії друга половина 80-х років — то час повної безідейності, час глибокої кризи, час страшного замішання в рядах інтелігенції.

Це замішання відбивала й література. 1877 р. помер Некрасов, цей, може, найяскравіший представник громадської поезії, цілком співзвучної, ідейно спорідненої героїчним поривам народницької інтелігенції. Він не міг залишити собі замісника, бо настали інші часи, інші настрої. Улюбленцем робиться Надсон, цей тужливий поет зневіреної, розбитої інтелігенції. І цей плач на ріках вавилонських, це безнадійне шукання нових божків, нових ідеалів дуже пасує до тієї безперспективної ситуації в громадських угрупованнях. Навіть писання витриманих борців одбивають на собі цю безоглядність часу: Салтиков загострює жало своєї сатири, а Глеб Успенський з жалем констатує народження в селі капіталістичних відносин, тоб-то тієї сили, що мусить до шенту зруйнувати основи народницької концепції. І разом з тим виступає „чиста лірика“, виступає російський парнасізм Фета, Майкова, Случевского, набувають популярности космічні мотиви Тютчева. Парнасізм за літературної ситуації 80-х років — то є прояв глибокої громадської реакції, і не випадково, мабуть, сталося те, що поети „чистої лірики“ були разом з тим монархістами й політичними реакціонерами (як Тютчев і Майков) або „ідейними“ поміщиками (як Фет).

Складніша ситуація була на Україні. Складніша перш за все тому, що вона відбувалася найбільше в підпіллі, в нечисленних гуртах і випадкових об'єднаннях. Поразка революційних намірів у Росії як найсильніше відбилася на Україні: наказ 1876 р. що до літератури висів важкою гирею заборони й переслідування. В українських громадських гуртах, як знаємо, був цілковитий ідейний розклад, який найяскравіше виявився в знаменитому конфлікті київської Громади з її найчільнішим членом-відпоручником М. Драгомановим. Од радикальних, навіть соціалістичних ідеалів 70-х років, коли намацувався певний контакт з революціонерами типа Желябова, Попка, Осинського, Громада, під впливом загальної реакції, перейшла до праволіберальної позиції, до „дрібних“ культурницьких справ. Як згадував пізніше один із відомих громадян, сучасник Самійленків, „одночасно з політичною й громадською реакцією, що збільшувалася, настрої членів Громади протягом восьмидесятих років поступово впадав, діяльність їхня скорочувалася, а їхні наміри (стремления) надто звужувалися¹⁾.

¹⁾ А. Хатченко в „Украинской жизни“, 1913, № 7—8, стр. 108.

Лозунг Житецького „Нам треба цеє лихо переспати“ був прийнятий правую більшістю тодішньої Громади, але викликав обурення небагатьох — тільки свідомого „політика“ Драгоманова та купки активніших „драгоманівців“ (як Ковалевський). Саме тоді було „всі живі сили сковано неможливими обставинами: втомлені й зневірені, одні з українських діячів вгрузли по саму шию в дріб'язкову буденну працю, інші - ж то й зовсім сходять зо сцени“¹⁾.

Що до молоді (а до неї власне й належав Самійленко тоді), то вона в масі своїй поділяла цей загальний сплін старих громадян. Жорстоку критику їй дає один із Самійленкових сучасників і приятелів, пізніше — популярний російський публіцист, далекий од української роботи, Кость Арабажин (К. Не-я). Протеже Антоновичів, Арабажин відігравав помітну роль серед київського українського студентства 80-х років і був відомий у Галичині; про його згадує, але в неприхильному, з мотивів національних, тоні, Самійленко в своїй автобіографії²⁾ і споминах. Ось що писав Арабажин 1906 р.³⁾:

Українська інтелігенція кинулась за культурну роботу, за дрібні діла. Геть із радикальними поглядами — вони до добра не ведуть, вони тільки одривають нашу молодіж; геть із російською літературою — вона збуджує непотрібні мрії, вона помосковлює. Краще сісти за складання книжки для народу, або - ж словаря слів, або - ж за переклад історичних праць Гловайського на українську мову... Молодіж не виробила собі ще ніякого світогляду, буквально не прочитала ні одної книжки по всесвітній історії, по соціології, а її засаджували за стіл і казали: це все пусте, це витребеньки, а краще напишіть для першої читанки про вівцю або про корову“...

Можна-б не довіряти Арабажинові, людині „непевній“ і небезсторонній, але його слова підтверджують й усі інші джерела. Сам Самійленко у своїх споминах про київське життя додає тільки одну рису: крім „культурників“, були серед київського студентства і „політики“, хоч сам поет належав до перших: „Я зараз-же вступив у студентське товариство „хрестоматія“, де йшла праця по складанню українських підручників“ (з автобіографії). „Політика“, обарвлена драгоманівськими ідеями, усе-ж пробивала собі шляхи серед молоді, хоч і тонесеньким струмочком: про це всі згадують, та й не припустивши цього, ми-б позбавилися перспективи поступовости в розвиткові громадських ідей на Україні⁴⁾. На підставі власних свідчень Самійленкових (у споминах і автобіографії) можемо сказати, що молодий поет „політикою“ не цікавився, а тому він засвоїв лише невиразний розумовий вантаж культурницької молоді⁵⁾.

¹⁾ Сергій Бфремов — „З громадського життя на Україні, 1909, стор. 39.

²⁾ До речі сказати, Самійленко залишив нам дві редакції своєї автобіографії: повну (що її записав із Самійленкових слів і опрацював О. О. Тудуб) і незакінчену, писану власноручно поетом. Автобіографія дає дуже цінний матеріал для української культурної історії. Вона ввійде в вибір Самійленкових творів, що має вийти в виданні „Книгоспілки“ за моєю редакцією.

³⁾ „Вільна Україна“, 1906, ч. 1 — 2, стор. 84: Де - що про націоналізм та соціалізм“.

⁴⁾ Пор. М. Яворський — „Україна в епоху капіталізму“. Вип. II, 1925, стор. 170 і д.

⁵⁾ Ми не зупиняємося тут на ролі „южнорусских рабочих союзів“, що мабуть чи не йшли до синтезу соціального з національним: впливу на інтелігентську молоді.

IV

От у такій ситуації складався світогляд молодого поета, творилася спостережлива мистецька індивідуальність. Самійленка можна-б назвати найтипівішим поетом-восьмидесятником, співцем зневіреної й пасивної інтелігенції, коли-б ми прийняли цю схему періодизації української літератури. Але він — восьмидесятник на Україні; з темряви громадської депресії виніс він де-що здорове, цінне, що потім допомагало йому й пізніше наздоганяти життя, а не плентатися раз-у-раз у далекому ар'єргарді. Самійленко був один з тих восьмидесятників, що зберіг у собі здорові ферменти до дальшого розвитку, до дальшої корисної праці. Його виритувала виразна національна свідомість, яка помітно різнила його від ліберального українофільства, що національну поміркованість поєднувало із соціальним консерватизмом. Чіткість національної свідомості в Самійленка свідчить за те, що поет несвідомо передчував відродження колишньої активності в культурному житті. Ми кажемо: несвідомо, бо, певна річ, Самійленко не вмів звязувати культурної жвавості з тією економічною революцією, що саме тоді відбувалася на розлогих степах, по чумацьких шляхах і романтичних пейзажах України. Ми ще будемо далі говорити про це несвідоме передчуття в молодому поетові — воно йому допомогло позбутися наслідків безидейних молодечих впливів, — а тепер нам важливо підкреслити оту живу, активну національну емоцію в йому.

Варто виявити генезу цієї національної свідомості. Вона инколи межує з шовінізмом, але ніколи ним не була, бо виявлялася в часи найбільшого розмаху російського великодержавницького імперіалізму. Звичайно, змалку Самійленка оточував український побут, але цей побут на початку не дав матеріялу для певного світогляду, він до де-якого часу лише в потенції зберігався. У своїй автобіографії поет каже:

„З дитинства в дідовій хаті між своїми кривними я жив оточений українською стихією, слухав бабусині казки про трьох братів Кіндратів та інші, яких вона знала багато, слухав чумацькі пісні, які співав дядько Герасим Бакитько, козак, дід його чумакував, і взагалі впивався чарівною українською мовою Миргородського повіту, яку я визнав найкращою, яко дуже оригінальну, з найкращою фонетикою, взагалі багатою лексично“.

Але гімназія, навіть Полтавська гімназія, на початку приголомшила ці натуральні парості української стихії: Самійленко-хлопець починає вже в I класі складати російські вірші¹⁾, а в V-ій йому

вони не мали. Порівн. М. Равіч-Черкаський — Робітничі організації на Україні („Червоний Шлях“, 1923, № 8). Див. також збірник „Южно-русские рабочие союзы“, збірник статей под редакцією и со вступительной статьей М. Равича-Черкаского. 1925.

¹⁾ Борис Лисянський — Володимир Самійленко. 1921. Стор. 12 (перша авторизована біографія письменника).

було доручено скласти навіть цілу оду на 25-ліття царювання Олександра II з таким Ломоносовським початком:

Воскликни, Росс, возвеселися
И Александра восхвали
С трубою слава пронесися
По всей Руси, по всей земли...

Аж у 6-тій класі Самійленко почав писати українською мовою і почав саме з перекладів. Тоді власне настає ця доба Самійленкової культурної роботи, заснованої на певному переконанні, на певному національному життєвідчутті.

І от тут варто нам з цього факту ще й другий висновок зроби́ти: Самійленко приходить до національної свідомості дедуктивно, через розум, а не під безпосереднім селянським впливом. Навіть більше можна сказати: Самійленко рано відірвався від українського етнографічного села. Цьому процесові допомогли, крім загальних, ще й умови особистого життя поетового („незаконний“ син діди́ча Лисевича), а також вплив гімназії. Уже в старших класах гімназії він цікавився творами європейської літератури, перекладав ще юнаком „Іліяду“ — отже рано він піднісся над вузьким колом інтересів української етнографії. Чи не тут виріс скепсис Самійленків, що згодом перетворився на уїдливу іронію над рідним міщанством, вузьким патріотизмом і етнографізмом? Одразу відбігши від села, поет критично міг поставитися до тих, хто сільськими потребами поясняв свою пасивність і громадське ледарство. Українське село не стає для його за об'єкт святощів, ідеалізації, чи принаймні постійної близькості. Самійленко од безпосереднього селянського побуту відходить і цікавиться селом лише як інтелігент, що боліє болями пригніченої людини. Тут його шлях сходиться з російськими народницькими поетами, типа Некрасова, де брешить нота інтелігентського (а може — і дворянського) каяття перед мужиком. Тільки в Самійленка колосальна одміна: замість ентузіазму, бадьорого чи пригніченого, тут переважає скептицизм; замість бойової лірики тут часто панує безмежна іронія.

„Надселянськість“, навіть байдужість до селянської етнографії у Самійленка ми пояснили генетично. Але це чувається і на всій його поезії. Справді, у Самійленка ви майже зовсім не знайдете зразків побутової лірики, збудованої в Образах і лексиці виключно на селянських вражіннях (крім хіба однієї: „Весна вернулася і з собою...“), обчисленої хоч у малій мірі на селянського читача. Коли поет дає такий гімн природі:

Приходь-же, весно: вже готові всі ми
Тебе, богине пишна, зустрічати,
І вглядівши твої зелені шати,
До тебе вийдем з співами гучними („Весна“—сонет 2)

То цим самим він не тільки малює собі образ читача, вихованого на хорошій класичній лектурі, але й композиційною і метричною будовою

строфи цілком ігнорує риси народньої, тоб-то селянської поезії. Перед нами освічений поет інтелігент, а не боязький наслідувач випадкової народньої стихії.

V

І от ці риси Самійленкового громадського оточення, як і риси переходною, малочіткої доби відбилися дуже виразно на Самійленковій поезії¹⁾. І перше, з чим ми зустрічаємося в його поезії — центральна провідна ідея, ідея України.

Ця ідея, як ми казали, виросла разом з ним, але в загальній формулі вона бренть у багатьох тодішніх поетів, як у Некрасова напр. (та й у Надсона):

Одна любовь сказаться в ней успела
К тебе, моя родная сторона!

У ранній поезії-акrostиху С. цю ідею називає „своїм коханням“.

У мене є одно кохання,
Котре не зраджу я вівік...

Справді, у С. зовсім майже немає особистих мотивів у поезії, обов'язкових для ліричного поета, крім трьох-чотирьох спроб, і то мало оригінальних. („Ії в дорогу виражали“...) або й не зовсім удалих („Сумуєш ти“, „Сонети“). Прекрасною Дамою, патосом Самійленкової творчості робиться Україна, її сучасний стан та доля в майбутньому. Цій Дамі він присвячує свої витончені поезії, свою першу й найглибшу любов:

Поки душею я не втонув іще
В Нірвану й тіло ще не розпалося,
Я можу ще тебе, Вкраїно,
Серцем кохати й тобі служити²⁾ (51)

Але Прекрасна Дама — то ідейний атрибут романтичної мрії призеркових кольорів героїчного минулого. У часи національного відродження, повитого раз-у-раз романтикою, мусить панувати в певних колах інтелігенції такий от настрій:

Як мрію чистую з найкращих мрій,
Я заховаю в серці Україну,
І мрія та, як світище ясне,
Шляхом правдивим поведе мене („Україні“)

¹⁾ Позначилися вони й на його вдачі — див. споми́ни Франка в „ЛНВ“ 1907, I, а також згадки М. М. Грінченкової, відчитані на зборах Істор. Літер. Товариства УАН 13/X 1925.

²⁾ Цитую скрізь з видання 1918 р., хоч і мало поправного.

Першу повну збірку своїх поезій С. присвячує Україні. Україну він розцінює з боку її матеріальних ознак, бажаючи утворити собі образ нової Беатриче, а може й Лаури, тільки чистішої, яснішої:

Я не Петрарка — ти - ж нова Лаура,
Ти може краща, ніж вона була (Сонети, 1)

Рефлексуючи у власних переживаннях („У сумний час“, „Поки душею“), міркуючи над долею України чи переживаючи згадку про найбільшого її сина („На роковини смерті Шевченка“, „26 лютого“, „Вінок Т. Шевченку“), С. з тугою і соромливим захопленням обертає очі на ту наймилішу, найріднішу, в якій хотілося б одшукати ознаки де-якої конкретности. Ось чому, мабуть, С., звичайно потаєнний і скромний поет, так деталізує своє почуття до України, так часто до його знову повертається.

Патріотична лірика серед поетичного Самійленкового надбання займає дуже поважне місце, але не дуже з мистецького погляду помітне. Мотиви її трохи одноманітні, позбавлені того глибокого змісту, який надається поезії лише глибоким світоглядом. Правда, мотиви ці раз-у-раз із внутрішнім психічним надривом, але то не Шевченків надриг, що тягне за собою певну акцію, що стимулює читача, запалюючи в йому огонь хотіння. Це любов людини, яка боїться наблизитися до давно жаданої мети, щоб у їй не розчаруватися, в їй не зневіритися. Плач, сум, пасивне безсилля панують у Самійленковій ліриці, як і в усій громадській поезії тієї безрадісної доби. І темні кольори відчуються не тільки в ліриці патріотичній, але і в тих поезіях, де Самійленко зупиняється над вічними проблемами людського буття, розв'язуючи їх часто в дусі скрайнього ідеалізму, навіть метафізики.

... в тім я завиванні чую
Душі моєї жаль і плач великий
По страченій даремно молодости, —
По силах, кинутих на марну працю
Без пользи людям і собі самому.
Прислухайсь: то душа моя голосить
По всім, що вже на віки поховала.
А поховала так вона багато,
Що чи й зосталось в ній тепер що-небудь.
(„Зимовий діалог“).

„Тут на землі“ сумно поетові, тут „навіть нема на чому очам на хвилю спочить“ („Елегії“); ми сироти, ми — безпорадні, ми „понесли у серці жаль великий і довго плакали“... Отже: у Самійленковій ліриці, громадсько-філософській, — а навіть і особистій, панує цей вічний стогін, цей безнадійний сум і тяжкий, розпачливий плач. Навіть великі свята, що повинні б збуджувати бадьорість, віру в поетові, і ті несуть з собою тільки право, привід плакати („26 лютого“). „Ридання душі“ чуються поетові скрізь — навіть у весняній кольоровій природі („Весняна елегія“), навіть у героїчному леті орла („Орел“),

і з Байрона поет бере лише споріднені мотиви („О плачте над тими, що плачуть край рік Вавилону...“).

Отже любов Самійленкова — любов трагічна, любов нещасної, потрощеної людини. І разом із тим: любов пасивна, що не збуджує творчої акції. Меланхолія раз-у-раз пасивна, а меланхолія Самійленкова — то почуття людини, як в процесі оплакування знайшла мету свого існування чи принаймні — в плачах і риданнях хоче побачити якесь очищення від „марної праці без пользи людям і самому собі“. Безрадісна доба й безидейне оточення не змогли створити поетові певний ґрунт, не дали йому здібности далеко прозирати в майбутнє, там шукаючи нових соціальних сил, і звідси це безмежне скигління: це реакція безсилої людини, що несподівано побачила трагічний розрив між далекою царівною — мрією, мало конкретною в своєму естві, і дуже конкретною, але проклятою дійсністю.

VI

Дивно якось, але з тонким ліричним плачем у Самійленка погоджується веселий, негострий, неколючий сміх. Є думка, що в психологічній основі гумору криється співчуття, і це співчуття може переходити на сум, тугу, скорб, може закінчуватися трагічним плачем за колись піднесеним ідеалом. Гумор зроджує двохсторонній емоцію — смішливу й скорбну, але обидва ці струмочки походять із одного джерела. І джерело це найчастіше постає з різючих контрастів між тим ідеалом, що засвоїла собі людина, і конкретною дійсністю. Але гумор, в одміну від сатири, зовсім може не мати якоїсь громадської мети. Колись Мережковський писав про ранній Гоголів сміх: „Он оп'янялся смехом, как вином; грелся в нем от петербургского холода, как в луче родного малороссийского или римского солнца“. Такого сміху, що ми назвали-б фізіологічним, у Самійленка майже не було. Кожна його поезія, гумористична своїм основним настроєм, має темою важливу громадську подію, чи якесь ширше соціальне явище. Такі речі, як „Пригода“, і то не виходять за межі цього твердження, бо й тут поет осміює поширений соціальний тип мрійника, далекого від реального життя. Його ніби безжурний сміх на ділі ставав дошкульною громадською сатирою, тільки стилістично пом'якшеною через властиву авторові лагідність, делікатність. Тільки пізніше ми бачимо зразки безпосереднього гумору, але це вже явилось в наслідок того, що сам поет перестав відчувати громадський живчик сучасности.

Отже гумор у Самійленка найбільше громадські цілі ставить. Але він часто й густо позбавлений широти мистецького охопту, він бо найчастіше надто конкретний, а інколи — то й портретний. Портретність — це характерна Самійленкова риса. Я думаю, що з нього виріс-би першорядний фельетоніст, що саме живе цією портретністю, що її систематизує в мистецьких типах. Але-ж преси не було, і деякі його блискучі фельетони („Пісня про віщого Василя“) позбавляються гострої злободенности, хоч і зберігають разом із тим усі риси

художности. Далі ми побачимо, що саме на заваді стало Самійленковому гуморові вибитися на рівень, скажім, політичних пісень Беранже. Тепер ми повинні тільки констатувати, що Самійленків сміх, як і Самійленків плач, то є наслідки загального скепсису, загального зневір'я в колишніх, недавніх ще ідеалах визвольної боротьби. Поет, як і його покоління різночинної інтелігенції, був пройнятий рішучим скепсисом що до свого оточення; цей скепсис давав різні ліричні реакції в залежності від часу й настрою. Але цей скепсис був перш за все отрутний, в масі він був позбавлений елементів творчих, елементів позитивних. Чому—легко відповісти: поет і сам не мав, як ми вже казали, певного світогляду, що йому за провідну нитку став-би, а инколи-б то й на панацею здався.

Громадський гумор Самійленків (ми його в багатьох випадках, повторюю, можемо назвати сатирою) торкався пекучих тем сучасності: політичний устрій царської Росії („Ельдорадо“ „Сон“), конституція 1905 р. („Мудрий кравець“ та ин), вищі класи російського суспільства („Російська серенада“) та галицьких москвофілів („Твердий русин). Жорстко сміється С. із своїх „професійних“ ворогів, що тяжко знущалися з українського слова („Пісня про віщого Василя“, „Собаки“). Але не милує поет і власного українського оточення: в його сатирах криве дзеркало сміху подає нам найголовніші типи сучасного йому українофільства. Мені здається, що остання стихія в його творчості и досі залишилася без серйозної оцінки. Тим часом це матеріал першорядної суспільної ваги. Коли Леся Українка б'є сучасне громадянство своєю ліричною патетикою, Франко й Драгоманов уживають палких засобів публіциста, Самійленко теж самісіньке громадське явище висміює в своїх сатирах. Між цими письменниками в тематиці можна констатувати надзвичайну близькість, а инколи—то й паралелізм. І треба сказати, що наш поет виявив не аби-яку спостережливість і здібність до глибокої аналізи найаморфніших громадських явищ. Окремі нанизані риси він дуже влучно вміє подати в типовому образі, в конденсованому вражінні, яке з того часу зовсім не позбавляється своєї життєвості; навпаки, воно саме тоді захожується жити завдяки тим готовим схемам, що їх щасливо знайшов письменник для оформлення своїх спостережень.

Дозвольте дати кілька прикладів. Ось сатира „Патріоти“, де виразно виступають оті „політики“ і „культурники“ студентської громади, про що ми говорили вище. А над ними—скорбне чоло автора, який „стояв зажурившись і наче дивився кудись“. „Кудись“—це знову в бік єдино любної Прекрасної Дами, в інтересах бо її тільки й розцінює поет своє власне оточення.

ПОРТРЕТ „КУЛЬТУРНИКА“:

Він докази всі наукові
По пунктах як слід розложив.
Народню окремість натури
І склад особливий думок,
І давність своєї культури,
Довів він усе те з книжок.

ПОРТРЕТ „ПОЛІТИКА“:

А другий про теє доводив,
Як дійде народ своїх прав,
І в поступі інших народів
Він місце йому показав.

У сатирі „Патріотична праця“ (1891) С. уже бере вище — він малює нам тут старіших „громадян“, які

... щиро обіцялись
Самохить і без принуки
Вгору високо підняти
Прапор рідної науки,

які мріяли про власний орган. Наслідки автор констатує цілком правдоподібно: з різних мотивів приобіцяні статті попливли в російські журнали. Хіба це не точні портрети тих професорів, що сиділи в Старій Громаді, або співчували їй? Принаймні, саме в цей час Драгоманів писав свої знамениті листи до Киян і як-раз указував цей-же факт:

„Взявсь-же я за „Громаду“ тільки тому, що мені виразно обіщали люди... а вийшло так, що перші ці люди дезертували з поля битви, на котрому я, по їх показу, протрубив атаку“¹⁾.

Цікаво, що сам Самійленко пізніше, у своїх цитованих споминах з „Н. Укр.“, цілком виправдує цих „старих громадян“ за надмірне користування російською мовою. Молодечий запал полеміста, що належав тоді до нового покоління української інтелігенції, згодом змінився передсмертним „всепрощенням“. Це зайвий раз доводить портретність Самійленкових сатир, що в основі мали якісь певні персонажі в тодішньому оточенні.

Багато уваги він присвячує вже не „комскладові“ тодішнього громадського руху, а рядовому робітникові. І для цього робітника поет знаходить лише чорні фарби, лише глузливі нотки. Така незабутня сатира „На печі“ (вона повторює основну концепцію ранньої поезії „Невже для нас“). С. осміює тут перш за все етнографічне українство, що з розвитком капіталістичних відносин великою мірою ставало вже анахронізмом, непристосованим до життя. У творах Самійленкових, присвячених цій темі, бренить, знов скажу так, несвідоме передчуття нової доби в історії України, нових потреб, нових людей. Але С. не задовольняється тут, як думає де-хто з критиків, лише милودушною міною гумориста - друга: письменник констатує внутрішню убожество і класичну пасивність „діяча“, що думає лише прикрити ці свої риси національним одягом, галушками й бандурою. В бутафорному етнографізмі, не виправданому об'єктивно (соціально) корисною метою, він констатує обивательське боягузство й кар'єризм.

¹⁾ М. Драгоманов — Листи до Ів. Франка і інших. Львів 1908, стор. 5.

Самійленко не раз до цієї теми повертається: етнографія цупко трималася за свої позиції, адже-ж її, як соціальну самоціль, вбила лише наша революція. Надзвичайно дотепний образ такого-ж обивателя-українофіла створив він із постаті Гавкуна (одноактівка „Драма без горілки“¹⁾ Ось вам класична до того сцена. Запитуючи молодого „драматурга“ Василя, який уперше думає зруйнувати фортеці української етнографічної драми й написати драму без горілки, Гавкун провадить такий діалог:

Гавкун. А мова в вашій драмі буде етнографічна й конкретна?

Василь. Конкретна й етнографічна.

Гавкун. Як у вас розмовлятимуть про кохання? Наведіть приклад.

Василь. Наприклад так. Він: Як побачив я тебе, Ганно, то неначе мене хто батогом по серцю оперіщив. Як пішла ти від мене, то моє серце пірнуло в темряву, як квац у мазицю... „Серце моє, наче блоха з коміра, вистрибнути хоче... „Або так: „Ех та й люблю я тебе, Катре, триста чортів твоєї матері...“ „І я тебе люблю: цілуй-же мене швидче, бісова мацапура, та й геть к бісовому батькові“. Адже така мова дуже конкретна?

Гавкун. Конкретна. Хвалю... Іще не забудьте, щоб ваша драма була сценічна. Надайте більше руху, більше дії, розмаїтості в декораціях. Нехай з одного боку сцени жнуть жито, з другого п'ють горілку... ах, вибачайте, я забув, що це буде драма без горілки... Нехай з другого боку перуть сорочки, а посередині сцени гуркотить водяний млин і товче на всі ступи. Це дуже ефектно. Та нехай у вашій драмі частіш співають...

Гавкун вже двадцять шість років складає „народню енциклопедію“, що їй цілий відділ про хліборобство згризли миші: тут чи не прозорий натяк на історію складання словника, цієї центральної праці українських культурників, лише надлюдською енергією Грінченковою доведеного до щасливого кінця? Отже „рядовий українофіл“ виступає у Самійленка, як бачимо, в негативному освітленні, не зважаючи на всю питому „м'яккість поетового гумору. Пізніше він до цієї-ж теми повертається в своїй „Пісні про свободу“ (1909), та це вже тематично переспів минулих творів.

Але, може, найбільше дотепу вклав Самійленко в змальований ним образ українського поета. Ще ранню дату (1886) має на собі його знамените „Горе поета“, та воно великою мірою має й сучасне завдання, бо-ж халтура в українській поезії зовсім не з революцією появилась, як помилково де-хто думає. Уже 70—80 роки давали „твори“ різних Бублів, Тарасенків та інших нездар, що їх навіть підпирала царська цензура з метою дискредитувати українське слово. Мені якось доводилося переглядати архів „Кіевской Старини“, і я там

¹⁾ Видруковано в альманасу „Хвиля за хвилею“. Чернігів, 1900.

зустрів силу найцікавіших з побутового боку річей, характерних для цього масового „хахла“; цікаво, що серед сили цієї халтурної нездарималий відсоток припадає на царсько-патріотичне віршописання. Ось, напр., типовий лист до редакції „К. С.“ такого „горе-поета“, якогось Ф. Воловика (подаємо літерально, з правописним букетом навіть):

Як доброму и благосклонному посриднику народнього творчиства, и его культурного розвиванія, я вполни довірятьє справдыливости Вашого сужденія и посылаю Вамъ оди три одрывка из исторычней баллады „Запорожци“ собственного произвѣденія... Ны одолыми порывы до будованій поэтычных образивъ рунтували мене зъ малку и теперь прыкынулись в страсть, схожу на якусь эпическую болисть, ны даващую мыни спокою... тым паче, що мій покійный дидусь приходывся кумом Тарасу Григорьевичу Шевченку, бувало часто дивным оповиданнями про великого поэта порождавъ в моемъ серци эстетычни почування и розывав патрыотычну любовь до нашої ридной Украины (№ 18 архіву „К. С.“).

От про цих поетів, що їх „одолылы порывы“, і пише Самійленко своє „Горе поэта“. Правда, це явище не лише для України типове. Згадку про його знайдемо, напр. у Некрасова в його „Современниках“, написаних, до речі, тим-же розміром, що й „Горе поэта“:

Драгоценную находку
Отыскал товарищ наш.
В бедной лавочке селедку
Завернул в нее торгаш.
Грязный синенький листочек, —
А какие перлы в нем...

Але веселий сміх Самійленків шириться далі; він чіпає, напр., і цілі поетичні школи, що вони поетові здавалися на той час перейденими етапами. І перше тут — славна класика, античний світ, якому велику данину віддав молодий поет, перекладаючи в 8 класі Полтавської гімназії перші пісні „Іліади“. 1887 р. він пише свою граціозну і дотепну „Шкоду“, де пародується не тільки зміст, але й метрика поважного гекзаметра цим жартовливим розміром:

Давні Еллини! Як шкода, що не можете ви встать
І прилунуть на Вкраїну у вишневенький садок:
Я хотів-би вам дівчаток українських показать.

Не пришлося-би вам здиратись на Олімп і на Парнас
І відшукувать для співів Муз і Грацій там своїх (15)

Чудово і своєчасно висміює С. шаблонний етнографізм української поезії, що перетворювався в якусь набридлу схему на порозі ХХ століття, в умовах буйного розвитку європейської поезії. Так, у тому-ж жарті „Драма без горілки“, „відомий поет“ Петро декламує такого вірша:

Доле, ти доле, де ти,
У якому краю?
Чи ти бачиш, як без тебе
Марно пропадаю... і т. д.

А Галініми устами дається уціплюву характеристику народницького звulьгаризованого шаблону:

„Досить тільки прочитати вірші наших поетів, щоб побачити, які вони добрі. Адже справді, хто окрім українського поета напише так тепло про кохання, про те, як дівчина виглядає козаченька, який хоч і зробивсь анахронізмом, але не з вини поетів? Хто зуміє так співати про злу долю? Або хто так опише тьохання соловейка, джурчання водиці? І коли всі ці описи між собою схожі, то це тільки доводить, що всі наші поети однаково талановиті й добрі серцем“.

І тут-же Самійленко кидає камінцем у бік „нової школи“ в поезії, що її сredo: „робити вражіння, більш нічого“.

Ми бачимо, що поет своїм сміхом більш торкається найболючіших явищ українського культурного й громадського життя, переважно в зазначених нами вище хронологічних межах. Він нікого не милує, навіть своїх найближчих спільників у роботі, навіть самого себе (бо в його натурі було аж надто багато від цієї культурницької пасивності та інтелігентського індивідуалізму). Цей сміх тематично був безпосередньо сучасний (у тих-же межах) і коли він частенько не задовольняє нас з телеологічного боку, з боку громадського освітлення, то це залежить од органічних рис Самійленкового світогляду.

Отже плач і скорбний сміх, дві рівноцінні сили, що так різко розмежовують усю Самійленкову творчість. Ми вище вбачали тут єдине генетичне джерело, з якого родяться і ці дві сили. Це психічне джерело впливає з того збігу соціальних взаємовідносин, що склалися на Україні наприкінці 80-років. Загальне розчарування, повсюдний скепсис, неясність у громадських перспективах — це все тільки такою реакцією могло відбитися на психіці поета: в Росії доба висунула Чехова, а у нас — Самійленка. Поет у своєму ранньому „Зимовому діалогові“ (1885) чудово підкреслив той невтриманий психічний мороз, що спадав на восьмидесятницьку молодь од покрученого старого покоління: „душі моєї жаль і плач великий“ за конкретними й віригідними ідеалами — ось чим переймається, чим нівечиться в основі здорова юнакова душа. Такою стала, тим отруїлася й Самійленкова психіка.

Цікаво, що сам автор добре розуміє це постання двох сторін своєї мистецької індивідуальності з одного громадського поривання. Так, у поезії „Над руїнами“ (1891) він каже:

О плачте ви, хто сльози ма' в очах,
О плачте над руїнами святині!
Нехай побачу я ще в тих сльозах,
Що в вас душа ще досі не в руїні.
Але ні краплі сліз в очах ясних!
І погляд мов чужий усім стражданням...
І чую я один веселий сміх
В краю, де треба - б бути самим риданням...

Самійленко, таким чином, далекий тут од Гайневського сарказму, великою мірою пройнятого особистими мотивами, як і од ентузіастичного гумору Беранже, скерованого не тільки на громадські, але й на

морально побутові боки життя. Громадська спостережливість, громадські завдання керували його сатирою, і я-б тут не погодився з Франковими словами про Самійленка: він „найбільше любить у політичній сатирі, може тому, що стріли сатири тут падають у абстрактні системи та програми, більше ніж у живих людей“. Самійленко, як ми бачили, не боявся певної портретності в джерелах творчості, пізніше типізованої.

VII

Самійленко цілком сучасний у своїх сатирах, навіть у своїй ліриці доби розквіту творчості. Сучасний він темами, освітленням, художнім оформленням. Цю тезу можна-б довести і паралельними мотивами, що брелять у багатьох сучасників його ранньої творчості. Ще раніше критика (Богданович) доводила вплив Лермонтова на Самійленка. Але що-до цього впливу, то тут як-найчіткіше виправдується погляд сучасної історично-літературної науки на проблему т. зв. „запозичення сюжетів“ (особливо в роботах Жирмунського, напр. що до впливу Байрона на Пушкіна, або Ейхенбаума — впливу на раннього Лермонтова): „конгеніальність“ психіки Самійленка й Лермонтова тут аж надто впадає в око, особливо своїм сатирично-індивідуалістичним відношенням до дійсності. Правда, Самійленко був зовсім позбавлений Лермонтовського демонізму й місіонізму, натомість у його являлася скромна лагідність і навіть пониження власної особи.

Далеко помітніші є „впливи“ Беранже, Гайне, а з російських — Некрасова й Надсона, при чім Самійленко від Беранже й Некрасова, об'єднаних спільністю поетичних (пародійних) прийомів, ішов до прозаїчного, розумового віршу Надсона. Останнє зрозуміло: одірвавшись від української етнографічної стихії, Самійленко з юнацтва влився в загально громадську інтелігентську стихію, що саме тоді захоплювалася цими поетами. Так, міг у Надсона він узяти досить таки шаблонну тему „Герострата“ (пор. „Из тьмы времен“), але трактуючи Геростратову постать по-своєму, може навіть з метою викликати бажану активність з-поміж приспалої українофільської громади. Звідти-ж („Христос!.. Где ты, Христос“...) міг він використати тему для своєї поезії „У сумний час“, строфічно перебудувавши свій ямбічний розмір. Інколи ми ніби бачимо й стилістичні подібності, але це тільки омана „впливології“: тут діють лише спільні ідеологічні передумови й культурні інтереси сучасників. Самійленко, як поет, виріс у конкретних умовах тієї доби.¹⁾ Особливо це твердження чітко виступає на двох прикладах: 1) стилістичні абстрактності й прозаїзми, що їх з охотою використовує Самійленко в своїй ліриці, безперечно перейнявши цю рису від російської громадянської поезії, і в першу чергу — від Некрасова і Надсона („ідея“, „святиня“, „лютий кати“, „свобода“, „правда“, „добро“, „кохання істини“ — „Любовь к истине“ у Надсона, „мрії“, „безнадія“ і багато інших: тут можемо

¹⁾ Порівн. Б. Эйхенбаум — Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки. Лнгр. 1924, ст. 28.

здобути чимало переконуючих підібностей) і 2) погляд на завдання і ролі поета, що вловив Самійленко так само в подихах доби, але про це ми скажемо пізніше.

Огже перед нами 80-ті роки, доба депресії, з розбитими, хоч і неясно згадуваними ідеалами. Ми маємо тепер довести, що до Самійленка вони дійшли аж надто покалічені й покручені, зберігшись лише в загальних, утертих, але мало конкретних словесних штампах. Самійленко, крім національного почуття, що ми назвали фізіологічним, не мав критичного політичного світогляду, а тому виплекані ідеали 80-х років у Самійленковій інтерпретації були надто туманні, надто невиразні й мало життєві. Вони могли підтримати поета лише на той час, коли життя не шумувало, коли воно не виривалося бурхливим фонтаном з-під тяжких пут. Під час останніх непередбачених подій Самійленко ставав безпорадним, розгубленим. Цю розгубленість легко зрозуміти: завдання поета Самійленко розумів, як більшість поетів доби, лише в громадському служінні, лише в ідейному учительстві. Тим часом певних передумов для такого учительства у Самійленка не було, доба, а головне — оточення, в яке він попав у Києві, таких передумов йому не дало, і стався розрив між бажанням і конкретними можливостями. Як розумна людина, Самійленко це своєчасно відчув, і цим почасти треба пояснити той факт, що з середини 90-х років Самійленко пише лише епізодично, лише випадково; навіть загальне культурне піднесення 1905 року його не надовго стимулює, і з гостинних шпальт „Ради“ він тікає в Добрянку, він тікає від суперечного життя, яке не вкладається в вироблені ним схеми.

Таку трагедію пережив поет, і перший акт її відбувся на початку 90-х років, під час передрозсвітних гулів, коли вже всі відчували, що безнадійна темрява залишилася позаду. У Самійленка тоді саме збільшується песимізм, загострюється його сатира, що доходить до гнівливого сарказму в таких речах, як „Сон“, „Катам“ (1893). Роки 1891-1893 — це роки душевного перелому в Самійленкові, роки боротьби, які, на жаль, закінчилися трагічно: вони знищили самого поета, вони спопелили його чутливу й спостережливу психіку. 1891 р., напр., скромний і делікатний Самійленко, зачарований, закоханий у свою мрію-Україну пише про „зруйнований храм“ сакраментальні слова:

То не храм, але попіву купа сама,
То не люд, а гаддя та гробацтво кишить („Над руїнами“).

Чим це легше від знаменитого Кулішевого виклику:

Народе без пуття, без чести, без поваги...

Адже-ж і те і друге робилося „з надмірної любови“, адже і той і другий поети, вживаючи терміну С. О. Єфремова, були „без синтезу“, без уміння усвідомити собі нові процеси життя й на цих процесах будувати своє світорозуміння. Це 1888 року С. опанувала „непевність“:

Як би знаття, що треба жить
І сподіватись і бажати,
То жив-би так, щоб кожду мить
Для ціли однії віддати,
Щоб і хвилини не згубить,—
Як би знаття, що треба жить! (34)

Цього знаття в поета не було, і він схиляється до думки „На віщо нам і жизнь сама“? Це не творчий Сократовський сумнів, а безнадійна рефлексія, майже безнадіане зневірря в доцільності шляху, яким ідеш.

Це зневірря збільшується за кілька років, і поет з глибоким болем записує:

Чому-ж не бачимо тих правди та добра,
Що так обридли вже в поезії й у прозі?

В основі Шевченкової скорби за „апостолом правди“ відчувається велетенська потенція, тут тільки плач і безнадія. І от ми дозволимо собі висловити гадку, що ця безнадія збільшується в міру того, як у діалектиці життя остаточно руйнуються рештки народницьких ілюзій. Саме в 90-х роках розпочинається знаменита полеміка між марксистами і народниками, і в цій полеміці С. не зміг знайти свого місця: витративши остаточно свою стару віру, хай і надщерблену, він не здобув нічого іншого.

У програмовому й найтрагічнішому вірші „Людськість“, саме на грані цієї доби писаному (1893), Самійленко каже між иншим:

Немає творчости, поезія в багні,
І філософію тепер ми осміяли.
А геній—нащо він для рою комахні?—
Нам будуть фабрики кувати ідеали. .

Хіба ви тут не відчуваєте суб'єктивних відгуків на знамениту полеміку марксистів із народниками, що саме тоді розпочиналася, коли не в літературі, то хоч серед молоді? Тут побачимо, коли перекладемо з мови поезії на мову соціології і соціальних відносин,—і ролю капіталізму, і значіння особи в історичному процесі, і прихильну оцінку ідеалістичної (у поезії це адекватне слову „серце“) філософії. Як і Некрасов, як і Надсон, як і всі народники українські й російські, Самійленко вороже поставився до „фабрики“, до розвитку капіталізму: у хмарах заводського чаду він убачав загибіль української степової романтики та її владаря—людського „серця“, тоб-то чуття, фантазії, мрії.

О, розум, ось наш бог! Ми по стількох віках
Таки знайшли його й утішили людину:
Та ставши мудрими, ми кинули на шлях
Найкращую душі людської половину.

Самійленко не здолав оцінити нових могутніх факторів у житті, а тому від цього незрозумілого життя тікає. Виступити на боротьбу з ними, як це зробила Леся Українка, поет органічно не міг, та й не знав, як, з якою метою боротися. Він тікає до інших, „вічних“ тем. Саме бо з цього часу, з моменту „розриву“ між поетовою психікою і життям, відновляється вперта праця його над перекладами. Уже в 6 класі він перекладав Пушкінового „Утопленника“. Свою юнацьку роботу — переклад першої пісні „Іліади“ — він друкує ще в альманаху „Складка“ 1887 р., але переклади свої що-раз збільшує. Окремо він друкує переклад 10 пісень Дантового „Пекла“, дає поезії Нікітіна, Беранже, Барб'є, Ади Негрі, а пізніше — прозові тексти А. Франса, Б. Іваньєса та инш. В історичній перспективі це робота першорядної ваги; розпочата в середині 80-х років, під час штучної затримки українського культурного розвитку, ця робота провадиться поруч з Кулішевими спробами. Самійленко на початку був тут одним з небагатьох новаторів, і лише згодом перетворився на вдалого техника, коли межі нашого культурного життя сильно поширилися.

Таким чином, перекладна Самійленкова робота — це та інтимна його сфера, з якої він користувався тоді, коли вже не міг щиро ані плакати, ані сміятись. Тверезий розум Самійленків не дозволяв йому перелітати в наджиттєву екзотику, як це з охотою робили російські декаденти й неоромантики; її з успіхом заміняла бісерна робота над передачею чужого мистецького слова.

VIII

Поезії Самійленко надавав високу громадську роль. Як і більшість поетів тієї доби, українських і російських, що жили чарами недавніх народницьких богів, Самійленко рішуче відкидав парнасизм і безидейний етнографізм у поезії. Ми вже вище це констатували: С. вимагав од поезії певної телеологічності, певної ідейної доцільності. Поетові він радить:

Годі тобі малювати Дніпро, нарікати на долю,
Та про ті очі співать, що ти й не бачив нігде,
Краще людину змалюй, зазирни їй в душу душею.
Радість і смуток її в слові твоїм покажи. (50)

Людина соціальна, яка страждає, яка потребує допомоги могутнього художнього слова, — ось що повинне цікавити поета. Тут ми ясно відчуваємо сліди народництва з його теорією громадського слугування, каяття й саможертви з боку інтелігенції. „Солодкій зітхання, поезія банально-любих вітх“ не до душі була Самійленкові, як і типовому ригористові громадського служіння — Грінченкові. Правда, в орбіті поетового впливу повинен бути не цільний „чоловік“, з усебічною його психікою, а тільки соціальна його частина; особисте життя повинне зникнути перед „коханням одним“. Бо пісня,

Вона живе, вітає проміж нас
Надією на щастя, на свободу,
Любить народ навчає кожний час...

Звідси найбільша, найцінніша перлина в світі для поета —

Сльоза святая
За нещасний люд пролита.

Це в унісон добі, в унісон хоча-б близьким Некрасовським
словам:

Стихи мои! Свидетели живые
За мир пролитых слез (І, 282).

Але в Самійленкові психіці раз-у-раз реальне поєднувалося з космічним, не в формі навіть певного електизму, який усе-ж складає щось органічне, а якоїсь механічної контамінації. І ось тут С. ставить поетові і суто-романтичне завдання, відновлене в російській поезії лише першою групою модерністів: поезія

Хоче з меж вузьких порватися в безкрає,
Щоб зрозуміти все небесне і земне (65).

Двохбічна ця формула вдавалася Самійленкові в другій частині (— земне), і зовсім з нею йому не щастило в першій (— небесне). Бо поет, підносячи в поезії своїм словом людину, був надто земний, надто наш, життєвий.

Кличучи в своїй поезії до громадського слугування, „щоб навчити усіх справжніми бути людьми“, Самійленко не міг надати цьому закличові чіткого, реального змісту. У Франка, у Лесі Українки українське слово робиться величезним революційним і соціальним фактором, могутньою підмогою для приспалих шарів суспільства: негативно розцінюючи мляву сучасність, ці письменники проказують шлях до іншого, активного життя, стимулюють соціальну волю читача. Самійленко — ми про це говорили — так само негативно розцінив сучасність, але позитивно міг повторити лише заявлені трафарети, старі народницькі штампи, що в писаннях епігонів народництва остаточно вивітрилися. Громадська лірика Самійленкова (вона найчастіше збігається з його патріотичною поезією), надто одноманітна, сіра, невиразна в своїх ідейних контурах; вона повита пасивністю й отрутною рефлексією. У поезіях ми читаємо про „чистую любов до обездоленого люду“ і ця любов, „довічна любов“, — повина стати за найкращу ознаку „чоловіка“, „справжньої людини“. Поруч — заклики до правди, істини, світла: словесна шкаралюща, що прикривала убожество й безсилля думки. Ці заклики швидче можна вважати за рису тодішньої літературної моди, за рису своєрідної українізованої надсоновщини, ніж за реальний програм. Ось, напр., типовий „ідеологічний“ загальник-штамп:

І живуть, і умирають,
Рвуться все вперед іти;
Прийде час — і доблукать
До останньої етим (26)

Звідси ми зрозуміємо його соціальний фаталізм, що виходив, мабуть, з фаталізму космічного. Самійленкові чуже насильство, що неминуче поєднується з революцією: він його зве варварством. Він увесь під впливом безґрунтового ідеалізму, далекого від злочинної участі „фабрик“, і про ворога він милосердно каже:

Але на згин йому не будемо вживать
Ми зброї иншої — прі ч слова...

Така „ліберальна поміркованість“ гармонує з цим фаталізмом, з цією увагою до ґносеологічних і загально-філософських проблем. Ще замолоду Самійленко кваліфікував своє малоконкретне „жадання серця“:

І те жадання якесь невимовне,
Неначе хотілось все вгору летіть,
Де зорі червоні, де сяєво повне,
Де лиха немає, бідота не стоїть,
Де нічого серцю болить і щемить. (4)

Пізніше цей нахил до філософського розумування ми не раз помічаємо в Самійленка, аж поки ці розумування не стали йому за другу „тиху пристань“, де він хотів ховатися від усіх несподіванок революційного „обездоленого люду“ („Думи Буття“ 1918 р.).

Таким чином, висунувши з перших-же звуків творчості ідею України, як основну ідею свого життя й роботи, С. не зміг у цю ідею вкласти реального змісту. Самійленко не здолав сполучити ідею національного визволення з тими соціальними факторами, що тую ідею рухають. Він залишився до кінця днів своїх мрійником-восьмидесятником, поетом далеких і жорстоких часів, пасивним споглядателем виру соціальних подій, що їх він ані зрозуміти до ладу, ані оцінити не міг. Це дає нам можливість пояснити Самійленкову позицію під час революційних років 1917—1923. Як і значна частина української інтелігенції, ідеологічно він був на еміграції, хоч і там займав здебільша пасивну позицію (його публікації в Донцовському „Літературно-Науковому Віснику“). Цей період є логічним завершенням отого ідейного безладдя, про яке ми детально говорили вище; цей-же період викриває нам і те єство ліберального українського інтелігента, що випинається з-під опозиційно-демократичних фраз про „обездолений люд“. На вістрі революції ці фрази виявили свій справжній соціальний резонанс.

IX

Критика українська найбільше уважала Самійленка за цільну людину, за цільного поета. Це може тому, що критика мало поглиблювалася в соціальні джерела його творчості. Навіть блискуча характеристика Франка дає більш психологічний образ Самійленка-людини, ніж Самійленка-поета. Правда, це зрозуміло: цілком справедливо зауважив недавно Мих. Рудницький у „Ділі“, що „Самійленко

безумовно цікавіший як людина, ніж як поет“, хоч між ними, додамо, й важко провести межу. Цільніше малює нам його й така от шаблонна кваліфікація, що мислить утертими словесними схемами: „Перед нами корифей українського письменства—Володимир Самійленко, „Сивенький“ поет, письменник і публіцист, з душею кришталевої краси, скромною, як ранок, творчою, як весняна ріка...“ „Полонило його щось вище від турбот життєвих... Правди, краси та волі шукає він“¹⁾.

Тим часом Самійленко-поет був зітканий з непереможних суперечностей, з гострих контрастів. Ці суперечності заклала на завжди в його психіку непевна, редактивна доба 80-х р.р., ці контрасти прищепило йому громадське оточення й розбіжність літературних інтересів. З вантажем, убогим і непевним вантажем 80-х р.р. Самійленко мусів просувати в найбурхливішу добу, з гострими рифами, несподіваними вибухами і смертельними вирами. Цієї основної суперечності так до кінця днів йому залагодити не вдалося.

І літературно він зазнав великої боротьби. Теоретично він був проти парнасизму, проти асуспільного мистецтва. Теоретично він ніби був із Некрасовим, який сказав за свою героїчну добу й героїчних людей:

Не мне писать в альбом созвучьями сонета:
Отвык лелеять слух мой огрубелый стих.

А рівень, на якому стояла тодішня українська поезія, примусив Самійленка творити сонети, примусив його бути аж надто вибагливим що до ритмічних законів віршу, примусив його у Беранже переймати граціозну строфу з рефренами, а у Гайне шукати легкості й витворності іронії. Самійленко—один із найобережніших поетів, і його роля в культурі віршу велика.

Найбільше писалося про Самійленкове слово: Коряк подав руку Франкові! Але й тут контраст, і тут дизгармонійні ухили. Самійленко найбільше творить абстрактну мову, придатну для вжитку міського інтелігента кінця 80-х р.р. Одірвавшись од села, занедбавши селянську мову, Самійленко перейняв стилістичну манеру поетів-супільників, шукаючи, насамперед, щоб думці було „просторо“. Тому фразеологічно його поетична мова небагата, з досить утертою поетичною семантикою, инколи навіть з нахилом до сухого алегоризму (веселка—символ надії, холод—безпосереднє життя). Ця риса словесного оформлення цілком гармонує з нахилом Самійленка до космічних, абстрактних концепцій, як ось:

Так усе колись минеться,
Все, що вдіє людський дух;
Неодмінним зістається
Лиш невпинний, вічний рух (27)

¹⁾ Мих. Обідний. Володимир Самійленко на терезах поетичної думки. 1921, ст. 5.

Натомість його мова легко висловлює в точному, майже прозовому слові кожну думку, що зустрічалася в розумовому арсеналі культурної людини. Тим-то на свій час, коли українська мова ще не пережила стадії масового штучного творення нових словесних формул (Старицький, Куліш), його переклади й поетичні твори мали велике показове значіння в культурі нашого слова.

Трагедія психологічних контрастів у Самійленка залишається неперейденою, непобороною. А втім — чи скоро ми доживемо до часу, коли творитиметься цільна, гармонійна людина?