

ЛЕКЦІЯ ЧЕТВЕРТА

Байкарі називають оповідання, зміщене в байці, прикладом чи доказом. Напр., у Федра в байці про „Галку в павиному пір'ї": „щоб нікому не хотілося хвалитися чужим добром і щоб усякий краще жив, як йому належить, Езоп лишив нам цей приклад" ¹⁾ в байці про левове паювання здобичі: „ця байка свідчить, що завжди небезпечно мати в товаришах дужого" ²⁾; в байці — про горобця, що дає поради зайцеві: „не розумно не дивитися за собою і в той же час давати поради іншим" ³⁾. Взагалі Федр завжди уживає виразів: *доказ, приклад, „байка нам свідчить, показує, доводить, нагадує"*.

Так само й у нашого байкаря Крилова: „Тому, что без ума перенимать и, боже сохрани, как худо, я в басне приведу пример". Або в байці про „Червонец".

„Об этой истине *святой
Преважных бы речей на целу книгу стало;
Да важно говорить не всякому пристало:
Так с шуткой пополам
Я басней *доказать* ее намерен вам".

З якого погляду байка може правити за доказ або приклад? Байкарі по - своєму праві; але значення слів *доказ* та *приклад*, принаймні, подвійне, і через це слід застерегти, що можна розуміти під словами *доказ* і *приклад*. В точних науках доводять тільки загальне твердження. Найудосконаленіший зразок наукового узагальнення є арифметичний підсумок, здобутий від складання *одиниць*.

Властивість цього підсумка те, що в ньому всі доданки безумовно рівні. Науковий доказ зводиться до арифметичної

¹⁾ Ne gloriari libeat alienis bonis

Suoque potius habitu vitam degere

Aesopus nobis hoc exemplum prodidit (Phaedrus 1, 3)

²⁾ Numquam est fidelis cum potente societas:

Testatur haec fabella propositum meum (Phaedrus 1, 5)

³⁾ Sibi non cavere et aliis concilium dare

Stultum esse paucis ostendamus versibus (Ib. 1, 9)

перевірки підсумка. Перевірка підсумка полягає в дії, зворотній тій, якою його здобуто.

Отже, науковий доказ є розкладання загального твердження на ті елементи, що з них його складено. Припустім, що перед нами є ряд одиниць, ідеально рівних між собою, це, як відомо, є припущення, тобто будова чисто розумова, бо поза нашою уявою такої рівності в додаваних одиницях немає. В цій низці одиниць відділімо групу на 7 одиниць; повторивши тричі *узагальнення* — 7, здобудемо 21. За доказ правильності цього узагальнення буде зворотна дія: $\frac{21}{3} = 7$ і $\frac{21}{7} = 3$.

Так само — і в геометрії. Геометричні будови абсолютно розумові, ідеальні. Припущення площі є, як відомо, цілком ідеальна будова, бо в дійсності площі не існує. Перетинання однієї площі другою дає нам просту лінію. Дві лінії на одній площі перетинаються в одній точці; з цього побудовано фігуру трикутника. Спостереження властивостей трикутників призводить до узагальнення, що два трикутники, мавши по одному рівному боці і по два рівних кути, прилежних до цих боків, рівні між собою. В чому полягає доказ цього твердження? Він полягає в тому самому, що й перевірка підсумка: в розкладанні загального на найпростіші окремі. В понятті про просту лінію, що полягає в понятті про трикутник, є те, що перетинання двох простих ліній може статися тільки в одній точці. Отже, коли накладати один трикутник на другий, рівні боки прикривають один одного, інші боки кутів, прилежних до рівних боків, теж прикривають один одного і мусять перетнутися в одній точці.

Таким чином, геометричні докази, як і арифметичні, можна б назвати тавтологією, якби вони не йшли протилежно тому, як здобуто саме узагальнення. Досконалий — той доказ, що розкладає загальне твердження без остачі. Але таке розкладання може бути в тій галузі знань, де доданки є одиниці, інак кажучи, елементи, з яких добувають узагальнення, безумовно рівні між собою. Тому ідеальний доказ або ідеальна перевірка можливі тільки в математиці, в межах скінчених величин, і в логіці, настільки вона дає узагальнення математичного прийому мислення. В інших галузях знання докази мають той саме характер, але меншу точність. Отже, візьмімо одно з тверджень, що, як здається, мають цілковиту математичну правдивість: всі *люди смертні*, тобто були, є й будуть смертні.

Доводити це, розуміється, треба тим самим способом, а саме, розкладаючи на окремі одиниці, з яких складено це твердження. Але такий спосіб натрапляє, очевидно, на перешкоди.

Перш за все *всі люди* — поняття, якого нам не розкласти без остачі: минуле й майбутнє нам невідомі. Можна було б доводити ось так: припустивши рівність людей в певному розумінні, розкласти поняття про людину, як щось органічно живе, і довести із складу цього поняття, що в самому понятті „органічне життя“ криється конечність смерті; але очевидно, що тут точність натрапляє на перешкоду: ми зупиняємося на питанні, — що таке життя, що таке смерть? Навіть на цьому твердженні, що не викликає ні в кого жадних сумнівів, можна виявити, що тут докази не можуть досягти тієї точности, яку вони мають у науках, що вивчають ідеальні будови; отже, лише те, що людина створила в своїй мислі, вона може розкласти без остачі. Точність доказів зменшується в міру того, як збільшується невизначеність кількості доданків і їх нерівність поміж себе.

Отже, в поданому прикладі нерівність людей щодо смерті можна без великої помилки дорівняти до нуля. Але скоро ми змінимо це твердження і скажемо словами Книги премудрости сина Сірахового (18, 8), що „кількість днів людини щонайбільше 100 літ“, то ми побачимо, що, як до цього строку життя, різниця між людьми буде дуже велика, і розкладання цього загального твердження, його перевірка може призвести, та й призводить справді, до зовсім інших результатів, що 100 років не є кінець людського життя. Я повторюю, — що більша рівність доданків щодо суми, тобто щодо узагальнення, то переконливіше можна довести це узагальнення і навпаки. Звідси маємо, що точний доказ морального правила, на вірець „з дужим не борися, з багатим не судися“, був би можливий тільки на той випадок, якби точно визначили, що, наприклад, тут слід розуміти під слабим, бідним і що, навпаки, під багатим, дужим. Без такого визначення або жадний доказ неможливий, або ми матимемо заперечення і самого загального твердження, тобто можна відшукати окремі випадки, де з дужим можна боротися і з багатим можна тягатися. Отже, як ні різняться науки між собою щодо ступеня точности доказів, але загальний характер доказів є саме математичний. Він полягає в розкладанні загального твердження на ті доданки, з яких його здобуто, отже, у зведенні від загального до поодинокого. Все, що протилежне до цього, що ми інколи теж називаємо доказом, буде, точно кажучи, не доказ, а будова загального твердження.

Наукова діяльність полягає не в доказі; доказ є перевірка того, що зроблено. Науковий *приклад* відрізняється від наукового *доказу*, тільки як частина від цілого, як один із моментів розкладання відрізняється від суми цих моментів, що рівна загальному твердженню. Отже, коли я говорю: два трикутники

рівні, коли в них є по одному рівному боці й по два рівних прилежних кути, і коли я хочу пояснити це прикладом, я говорю: ось візьміть два такі трикутники. Через те, що згідно з висловленим раніше цілковите узагальнення і полягає саме в тому, що береться тільки зовсім однакові випадки, щоб одержати його, або, якщо хочете, зовсім рівні частини: то, щоб пояснювати *такі узагальнення, байдуже, який приклад буде*; байдуже, який із поодиноких випадків, що входять в узагальнення, ми візьмемо. Якщо я кажу, що птах є тварина, яка має симетричну будову тіла, то, щоб пояснити прикладом це загальне твердження, я беру довільно птицю, однаково, яка б вона не була. Це відбувається саме через те, що узагальнення „птих — тварина з симетричною будовою тіла“, стоїть до геть усяких птахів і, щоб скласти його, взято *лише* зовсім рівні складові частини.

Що недосконаліше узагальнення, отже, що менше рівні між собою складові його частини,— то менш однаково, який буде приклад, то старанніше доводиться вишукувати його. Наприклад, є спостереження, що кінцеві звуки *ть і ь*, які тепер не вимовляються, колись мали значення голосних, і вимовлялися, як цілий склад, напр., *дворѣ, волжѣ, червь*, і т. ін., як кінцеве французьке *e*, що тепер вимовляється лише в співі, але не в живій мові. Якщо на підставі цього скажемо: „всяке російське слово, що закінчується на приголосний звук, колись мало в кінці голосний звук“, то звичайно 1000 прикладів щодо цього твердження будуть однакові: *богѣ, конѣ, левѣ*. Але можуть знайтися такі приклади, що потребуватимуть питання: чи не виникло певне російське слово, що закінчується на приголосну, тоді, як закон про закінчення на голосну вже не мав чинності. Напр., якщо я скажу: „он топѣ ногою“, або „он хлопѣ“, то щодо цих слів можливі сумніви, чи справді вони закінчувалися колинебудь на голосну. Крім того, російськими словами називаються й такі, що увійшли до російської мови з сторони. Якщо взяти таке слово, то може постати питання: можливо це слово запозичене з іншої мови в той уже час, коли глухого звуку на кінці не було? При такому стані, саме через те, що узагальнення не є досконале, вибір прикладу, щоб його пояснити, не такий для нас байдужий, як це в математичних узагальненнях. Ми кажемо, що те чи інше стверджується *фактом*, має *фактичне* potwierдження. Що таке факт? Якщо те, про що ми говоримо, є загальне твердження, то в даному разі фактом називається те, що ми щойно назвали прикладом, і ми можемо сказати, перефразовуючи висловлене вище, поставивши замість *прикладу* — *факт*, що узагальнення однаково виявляється в усіх фактах, ужитих для його побудовання. Якщо ми витворові своєї мислі надаємо зовнішнього

існування, то замість *узагальнення* ми можемо ужити слово *закон*. Сказане вище можна виразити ще інакше: *факт, трактований в поданому вище розумінні, постає разом із своїм узагальненням, або законом*.

Це може здаватися неясним. Я хочу сказати, що в поданому вище прикладі: „птаха має симетричну будову тіла“, *факт*, що потверджує це узагальнення, є не все поняття про птаха, не все, що можна сказати про нього, а тільки та частка поняття про птаха, що увійшла до нашого узагальнення й виникла одночасно з нашим узагальненням. Узагальнення полягає в тому, що ми в факті лишили тільки те, що увійшло до узагальнення. Отже, якби щодо узагальнення всі факти були безумовно рівні між собою; то, очевидно, ми не могли б відрізнити одного факту від другого. Тут ми натрапляємо на інше значення слова *факт*. Причина, з якої ми вважаємо за один *факт*, напр., рівність трьох середових кутів трикутника *A* двом прямим кутам, полягає в тому, що в даному трикутнику, крім рівності середових кутів двом прямим, є ще інші ознаки, напр., величина боків, відношення між собою двох кутів, крім прямого. Об'єднання ознак (або, як звичайно кажуть, комплекс ознак), що частково входять в узагальнення і частково не входять у нього, можна назвати, щоб відрізнити від вищеподаного абстрактного факту, *фактом конкретним*. Що більше в факті ознак, які не ввійшли в дане узагальнення, то в більше число узагальнень цей *факт* може входити, тобто, іншими словами: якщо в конкретному факті є десять ознак, то однією з цих ознак *A* він увиходить в узагальнення *X*, а дев'ятьма іншими він може увиходити в дев'ять інших узагальнень. Отже, виходить, що конкретний *факт* може являтися як точка, через яку проходить безліч кривих, що замикають собою площу, бо через певну математичну точку можна провести безліч таких ліній.

Якщо мати на увазі це друге значення факту, тобто його конкретність, то ми можемо висловитися так: *закони або узагальнення постійні, сталі, а конкретні факти, з яких їх здобуто, мінливі*. Ось в загальних рисах те, що розуміється під науковим прикладом і науковим доказом. Я повторюю ще раз схему: всякий науковий доказ скидається на арифметичну перевірку суми за допомогою розкладання.

Щоб нам сказав математик, коли б ми на питання, як довести, що $3 \times 7 = 21$, сказали: „Це буде в наслідок того, що ціпок стоїть у кутку“. Розуміється, він сказав би, що це цілковита нісенітниця. Або якби нам треба було перевірити підсумок в 21 крб., і хтонебудь здумав для цього ужити інших величин, неспільномірних карбованцям, напр., аршина і т. ін., очевидно, це було б безглуздя. А такі докази бувають і в байці.

Отже, в якому розумінні байка може правити за доказ загального твердження? Для того, щоб це було наочне, візьмим Езопову байку, що, з слів байкаря, навчас бути лагідним. „Ця байка навчас, мій сину, бути лагідному: умовляння діють краще від сили¹⁾).

Із кола яких явищ взято це узагальнення? Як ми перевіримо його? У нас, з одного боку, людина, а з другого — лагідність; доводять, що лагідність має існувати в кожній людині. Тут не може бути точної перевірки, бо неможливо розкласти узагальнення на всі складові елементи його: всі ці елементи не рівні між собою. Це істотно й найважливіше.

Як би могли правильно довести це узагальнення? Ми повинні були б вишукати^{*} якомога більше число випадків, узятих із людського життя, таких випадків, які б довели нам, що насильство шкодить людині, а лагідність корисна.

Погляньмо, чи так робить в цьому випадку байка? В байці говориться так: „Сонце і Борей поспорили, хто з них зніме кирею з людини, що йшла полем? Борей думав перемогти силою, але що сильніше він дув, і що холодніше ставало людині, то більше вона закутувалася в кирею, поки дійшла до скелі, за яку й присіла в затишку. Тоді виглянуло сонце, пригріло людину, їй стало гаряче, і вона сама скинула кирею. Борей визнав себе за переможеного“.

Коли ми покладемо, що ця байка непогана, то це стане незалежно від придатності її бути за доказ загального твердження. Як саме може вона правити за доказ його?

Через те, що ми поклали собі, що це твердження є сума, набувана з окремих випадків людського життя, то ми не маємо права перевіряти її нічим іншим, як тільки випадками з людського життя. А хто такий Борей? Хто сонце? Це, на погляд стародавніх греків, — божества. Отже рівності тут бути не може, і щодо цього маємо щось схоже на українську пародію: „в огороді бузина, а в Києві дядько“. Далі, про що говорить ця байка? Хіба вона говорить про лагідність або нелагідність? Вона може говорити не про моральні властивості, а про доцільність чи недоцільність засобів. З цього прикладу можна бачити, що такі твердження, як уміщені в байці, твердження моральні, що належать до людських стосунків, — такого типу, що точних доказів не припускають. Це можна бачити хоча б і з того, що можна навести протилежний приклад. Ця байка навчас лагідності, а байка, що я подав раніше, про рибалку, говорить щось зовсім інше²⁾. Якщо ці байки застосувати до виховання, то одна з них говорить: „дітей учать більше слова, ніж різка, а

¹⁾ *Babrius*, 18.

²⁾ Пор. байку Крилова „Кот и повар“.

друга: „там слів не треба дарма витрачати, де треба насильства вжити“, — ці дві байки не доводять загального твердження, бо їх узято з зовсім іншого обсягу явищ, ніж узагальнення. Те ж саме, що находимо ми в цих двох окремих байках, можемо найти й у всіх інших. Я подам ще, як приклад, байку Бабрія¹⁾: „Дроворуб зрубав сосну і, щоб полегшити собі працю, став вганяти в розщип її дерев'яний клин. Тоді сосна простогнала: „Як жалітись на сокиру (залізу, бронзову), коли мої діти розривають мене, продираючись у моє серце“. Ця байка му- сить показати нам, що чужі люди не можуть зробити нам стільки зла, як близькі.

Тут повторюється те ж саме. Які стосунки між клином і деревом, з одного боку, і людьми — з другого?

Крім того, на наш погляд, в цій побудові байки є незручність, якої не було за давньої давнини. У нас можливі не тільки дерев'яні, але й залізні клинни, тут тієї різниці, що була між сокирою й клином, для нас може й не бути.

Або ось ще загальне твердження. Байкар говорить: „з дужим краще не сперечатися, а скоритися“, і, як доказ цього твердження, подається відому Езопову байку „Дуб і комиши- на“. Буря вирвала з корінням величезного дуба і з гори скинула його в річку, по плоских берегах якої ріс очерет. І став дуб дивуватися, що буря, вирвавши його, не вирвала тонкого комишу. А комиш і говорить: Не дивуйся; ти сперечався з бурею і переможений, а ми гнемося і від легкого вітерця²⁾. Число незручностей, число обставин, через які дана байка є поганий доказ з погляду наукового, — велике. Я вже показав був минулого разу, що *байка не може бути за доказ одного абстрактного твердження*, тому що вона є зосередження багатьох абстрактних тверджень. Отже, щоразу, коли ми намагаємся утворити з байки такий доказ, вона буде доводити більше, ніж потрібно. Згідно з висловленим про подвійне значення слова *факт*, оповідання, уміщене в байці, є факт не абстрактний, а конкретний. Та через те, що тільки абстрактний факт може правити за гарний приклад, тоді як факт конкретний править завжди за приклад багатьом узагальненням, отже, не може говорити тільки те, що є в твердженні, а говорить завжди більше; то про байку можна сказати, що вона за приклад у науковому розумінні бути не може. Оповідання байки є факт неоднорічний із фактом, що лежить в основі узагальнення, додаваного до нього. Іншими словами, проти узагальнення — „краще з дужим не сперечатися“ і проти окремого випадку або окремих випадків, із яких це узагальнення побу-

¹⁾ Babrius, 38.

²⁾ Протилежне в Панчатантрі, — Кулик і море; пор. Екклез., IX, 13 — 6.

довано, — наприклад, випадок, коли слабкий поклав собі сперечатися з дужим і загинув — байка „Дуб і комшшина“, — і всяка інша байка є інакомовність (алегорія).

Як інакомовність, саме через те, що вона говорить інше, а не те, що є в узагальненні, вона науковим доказом ніяк не може бути. Правильне узагальнення цієї інакомовности, тобто перетворення з поодинокого на загальне, якщо воно можливе, ніяк не може нам дати в наслідок те узагальнення, що слід довести, знову з тієї ж причини, що байка проти узагальнення є інакомовність. Тут я зроблю деяке узагальнення, попереджуючи докази, тобто висловлю щось, покищо голословне, яке постараюсь довести згодом, саме: що всякий поетичний твір і навіть всяке слово, в певний момент його існування, складається із частин, відповідних до тих, які ми вбачали в байці. Я постараюсь показати згодом, що інакомовність є неодмінна властивість поетичного твору. А тепер я хочу тільки поширити твердження, яке нещодавно висловив, і сказати, що не тільки інакомовність у байці, але й усяка поетична інакомовність не може правити за доказ загального твердження. Це не позбавляє інакомовність важливості її значення, через те, що, як я вже сказав, діяльність людського мислення розпадається на два засоби, що повсякчас заступають один одного: на будову узагальнення із поодинокостей і на розкладання цього узагальнення знову на поодинокості. Отже, якщо в процесі розкладання інакомовність не може мати жадної ролі, то, може, вона має важливу роль в процесі складання? Так це й є насправді. Щоб не поширювати подібних спостережень і зупинитися на байці, я поставлю таке питання: якщо мораль в байці інакомовністю не доводиться, якщо інакомовність не може бути й прикладом, то який же зв'язок між мораллю і байкою? Жадного безпосереднього зв'язку немає. Але для чого є байка? Щоб відповісти на це питання, ми повинні повернутися назад.

Уявім собі цілу низку заплутаних фактів із людського життя: тисячу фактів і ознак, що переплетені один з одним так, що людині одразу не розгубитися не можна, а не розгубитися одразу неодмінно треба для практичної мети. І от з'являється байка. Зіставлення її з даними заплутаними фактами життя відокремлює з цих фактів тільки певну, визначену кількість ознак. На цих ознаках мисль і зосереджується.

Я подав уже такі приклади. Пригадайте біблійну Натанову байку, Кірову байку або байку Пугачова — однаково, вони всі такі. Зверніть увагу, що, напр., навколо байки Пугачова групується ціле коло людей, подібних до Пугачова, таких, що бажають краще бути орлом хоч на годину, ніж вороном навіки. Що Пугачов і тут стоятиме не самотній, доводиться в різ-

них умовах прислів'ями. Багато сербських розбійників говорять те саме ¹⁾. Якщо поставити навколо байки ціле коло подібних осіб і розглянути, що в них є загального, то вийде їхній тип. Байка є тільки точка, що навколо неї групуються факти, з яких утворюються узагальнення.

Якщо наявність такої точки, що навколо неї зосереджується спостереження, потрібна для нашого мислення, то байка і багато іншого подібного є підойма, потрібна для нашого мислення. Отже, байку (інакомовність) впливом на збирані навколо поодинокі спостереження, підлеглі узагальненню, можна порівняти, наприклад (порівняння буде не точне, але образне), з тим, коли розчин соли в соляному озері починає гускнути, тоді тріски, ломачки, хрестики або інші фігури, кинуті в цей розчин, правлять за основи, коло яких групуються кристали. Звичайно, вони групувалися б і інакше, на дні, а проте, групування особливо легко відбувається коло них. Порівняння — не доказ, але подібне діяння має й інакомовність на факти з життя, і цілковиту аналогію з цим явищем ми знаходимо в галузі мови.

Отже, роля байки, а висловлюючись загальніше, роля поезії в людському житті є роля синтетична; вона сприяє нам доходити узагальнень і не доводити ці узагальнення. Поезія є діяльність споріднена з науковою, паралельна їй. Ріжниця тільки та, що будова наукова намагається прикладати рівне до рівного, одноцільні факти до одноцільних. Але звідки брати ці одноцільні факти? Тільки уважний розгляд їх може виявити цю одноцільність. Але як її схопити? Засобом, щоб схопити, є, між іншим, інакомовність. Інакомовне розповідання байки править за зосередження багатьох поодиноких випадків, до яких її застосовують. Застосовання до тої самої точки встановлює рівність між окремими випадками й підносить їх до абстракції. Я намагався довести це твердження щодо байки. Щодо інших поетичних творів воно теж потребує доказів.

¹⁾ Волим мастан капати (stillare), него гладан плакати (Карадж. 38, присл.); „хоть на час, да вскачь" (Даль, Посл.).

ЛЕКЦІЯ П'ЯТА

Я подав в одній із попередніх лекцій стародавню думку, як виникла байка. У передмові до третьої книжки байок Федр говорить, що боязке рабство, яке не наслідувалося сказати того, чого хотіло, переносило свій жаль у байки, намагаючись ухилитися від обвинувачень у наклепі через вигадане оповідання. Сказавши про те, що він ішов за Езопом і намагався його шлях поширити, байкар додає, що він збільшив кількість байок Езопа на своє лихо. „Я б, говорить він, не нарікав на це, якби обвинувач, і свідок, і суддя не були в одній особі Сеяна“ (Сеян був улюбленець Тіберія). Інші пояснюють це місце інак і говорять, що воно значить: „якби в Сеяна був інший обвинувач, інший свідок, інший суддя його злочину“ — і гадають, що він сам належав до друзів Сеяна, а та особа, що скинула Сеяна (Тіберій), загрожувала йому самому, цебто Федрові¹⁾.

У всякім разі те, що ми нашою мовою зємо підцензурністю, безперечно, до деякої міри брало участь не у винайденні інакомовности взагалі, а в винайденні окремих інакомовностей.

Навмисне, мабуть, поставив Федр на початку першої книжки своїх байок відому байку: „Вовк та Ягня“ з поясненням, що цю байку написано про тих людей, які гноблять неповинних, обвинувачуючи їх за вигаданими до цього приводами. Можливо, що він прикладав це і до себе, саме до оцінки своєї літературної праці.

Той погляд, що байку видумано, щоб заховати істину, припускає, певна річ, що спочатку є в чистому вигляді та істина, яка прибрана в байку, а потім уже йде саме прибирання її в форму байки з тим, щоб позбутися нарікань та кари²⁾. На тему — *Nuda veritas* — не мила вельможним — існують і інші варіанти.

Ізмайлов, попередник Крилова, починає свої байки вступом „О происхождении и пользе басни“ (I т. 3 — 4, вид. Смірдіна).

¹⁾ *Phaedri*, III, 33.

²⁾ Пор. прислів'я: „С нагольной правдой“ в люди не кажись. (Даль, 193).

Однажды — кто б поверить мог?
 К царю, в его чертог,
 Вошла вдруг Истина нагая.
 Царь в гнев закричал: „Бесстыдница какая!
 Как смела ты войти и кто ты такова?“
 — Я Истина — „Зачем?“ — Сказать лишь слова два:
 Льстецы престол твой окружают;
 Народ вельможи угнетают;
 Ты нарушаешь сам нередко свой закон...
 „Вон, дерзкая! вон! вон!
 Гей, стражи! гей, войдите!
 Возьмите, отведите
 Ее в смиренный, иль в сумасшедший дом!“
 Хорош был Истине прием!
 Вдохнула бедная и миг из глаз пропала.
 Охота после ей припала
 Ити к царю. Подумала, пошла,
 Но уж не голая, как прежде:
 В блестящей, дорогой одежде,
 Которую на час у Вымысла взяла.
 Смягчивши грубый тон, к царю она с почтеньем
 Приблизилась, и с ним вступила в разговор.
 Царь выслушал ее с великим снисхождением;
 Переменился скоро двор:
 Временщики упали:
 Пришел на знатных черный год;
 Вельможи новые не спали;
 Царь славу приобрел, и счастлив стал народ.

Такий одяг моралі, як це припускають і новітніші вчені, справді, неминуче потрібний практичний прийом думки перед суворими деспотами сходу. (Benfey. Panschatantra, I, XVI). Проте, з того, що я говорив вище, тут можна прийти до висновку, що походження інакомовності не могло бути таке.

Поперше, байка зокрема і інакомовність взагалі є й там, де ставиться мету не практичну, а мету пізнання теоретичну і де так звана гола істина, якби вона приймалася безпосередньо, не могла б викликати ні в кого роздратування. Подруге, якби справді було таке походження інакомовності в байці, то, через те, що решта всіх інакомовностей, тобто всі поетичні твори без винятку, саме цим, інакомовністю, схожі з байкою, треба було б припустити таке походження і поезії взагалі, що просто немислимо. Нарешті, потретьє, те, що я намагався попередити виявити на байці і що можна було б виявити на інших формах поетичних творів, а саме, що інакомовність є осередок, коло якого збираються (мислю) окремі випадки, що з них потім дістаємо узагальнення або, якщо хочете, мораль. З цього випливає, кажучи інакше, що *байка є засіб пізнання, узагальнення, моралі і, як засіб, не може йти за тим, чого ним досягається, а повинно передувати йому*, тобто що, взагалі кажучи, буває не так, що спочатку беруть абстрактне твердження, а потім придумують до нього образи, а навпаки, образ

передусь тій загальній істині, що до речі не завжди гірка. Через те байка є елементарніший, простіший, загальнопоширеніший, так би мовити, популярніший спосіб пізнання, ніж науковий. Тому те, що можна назвати підцензурністю, може бути не причиною винайдення образу, а тільки умовою, що псує цей образ, загаєє і послаблює його чинність, а не утворює його. Я ще подам одно зауваження з приводу того, що я сказав раніше. Я намагався пояснити, як користуються з байки, і довів, що вона є відповідь на запитання, подаване окремим поодиноким життєвим випадком. Я вказав також на інший стан байки в руках переказувачів і збирачів її. У чім саме полягає користування з готової байки, вміщеної в збірці?

Нам, читачам, а не складачам байки, знаходити в нашій власній житті, коли читаємо, випадки, до яких пристосовується байку, дуже важко, іноді неможливо: може таких випадків наше життя не знає. Прикладена до дійсних випадків, на зразок тих, що я подавав раніше, байка впливає вміть або зовсім не впливає. Коли вона незрозуміла або погана.

Якщо байку дано нам не в тім конкретнім вигляді, що про нього я говорив, а в абстрактнім, у збірці, то вона вимагає для розуміння, щоб слухач чи читач знайшов у своєму спогаді певне число *можливих* прикладань, можливих випадків; без цього зрозуміти її не буде можливо, а таке підбирання можливих випадків потребує часу. Цим пояснюється, між іншим, та порада, що її подано у передмові до „Стихотворений в прозе“ Тургенєва — читати їх поволі, по одному, по два...

Річ не в повільному читанні, а в тім підбиранні можливих випадків прикладань, що про них я щойно згадав. Недодержування цих правил становить помилку тих, хто без спеціальної наукової мети читають, наприклад, збірки прислів'я швидко, поспіль. Таке читання можна дорівнювати до відомого всім огляду великих картинних галерій за короткий час, з оглядом, що, крім втоми, не лишає по собі нічого.

Я перейду тепер від байки до іншої поетичної форми, до прислів'я.

Те, що ми зємо прислів'ями, не становлять такої одноцільності, як байка. Ми бачимо, що прислів'ями звуть коротенькі словесні твори надто різноманітні.

Один з видів прислів'їв межує безпосередньо з байкою. Щоб пояснити це, я зверну вашу увагу на тон спокійного викладу байки. От коли, наприклад, я скажу так: лисиця вскочила в пастку і говорить: „хоч рано, а ночувати доведеться“. Або ж таке оповідання. Погонич ішов за дуже навантаженим возом, якого тягли воли; вони йшли мовчки, понуривши голови, а віз скрипів. Погонич говорить: „що б м'ясові ревити, бані, дерево скрипить“. Хоча б як спокійно говорити це, тон

підноситься наприкінці, і сила мовна припадає на речення, бо в цім реченні зосереджується вся сила оповідання. Такого порядку викладу і треба дотримуватися й дотримується, коли оповідання більш-менш довге, нове слухачеві і не зовсім відоме. Але коли саме оповідання нам досить відоме, то стає можливим обернений порядок, — що зветься латинським терміном „інверсія“, — і тоді сила мовна припадає знов на це речення, але загальний мовний тон буде під кінець знижений.

Коли я скажу так: „хоч рано, а ночувати доведеться, сказала лисиця, вскочивши у пастку“ — то тон знижується правильно на кінець оповідання. „Що б м'ясові ревти, ба ні, дерево скрипить“¹⁾, сказав погонич, роздратувавшись, що його воли тягнуть воза мовчки, а віз скрипить. Тепер я трохи відхилися. Кажучи про певний рід поетичних творів, ми кружимо серед абстракцій. Абстракції становлять, очевидно, мету нашого мислення. Але чи справді це так? Чи буде задоволена наша думка, коли буде наповнена тільки абстракціями, такими, як, напр.: плян міста, мапа країни, схематичне зображення фігури людини? Або, коли уявити собі, що хтонебудь обмежується тільки математичною формою людської думки, найабстрактнішою, який буде стан цієї людини і ставлення її до всього навколишнього? Це важко собі уявити. В усякім разі це явище було б надто потворне.

Абстрагуванню протиставляють конкретні сприймання, що з них воно твориться; але на самих тільки конкретних сприйманнях думка — заспокоїтися не може, через те, що процес узагальнення властивий людській природі.

Узагальнення цінне нам тільки тоді, коли під ним ми маємо конкретні сприймання, з яких воно вийшло. Саме узагальнення є пізнання надто віддалене, що нагадує відому байку про сліпця: Сліпець питає проводиря: „Де ти був?“ — „Молока ходив пити“. — „Яке воно?“ — „Біле“. — „Що це таке біле?“ — „Таке, як гусак“. — „А гусак який?“ — „Такий, як мій лікоть“. — Сліпець помацав лікоть і сказав: „Тепер знаю, яке молоко“.

Ось такі наші знання про речі, коли ми мислимо про них на підставі віддалених узагальнень. Таким чином, кажучи про поетичні твори, слід прагнути не до того, щоб давати можливо більшу кількість узагальнень, а до того, щоб вони були по змозі не без змісту, а повні конкретних сприймань. Керуючись такими міркуваннями, я не обмежуюсь одним, двома прикладами, а наведу їх кілька.

Відома байка про зламаний ріг у кози. — Коза не хотіла йти з пасовиська. Пастух кинув в неї каменем і збив їй ріг.

¹⁾ Порівн. російське прислів'я: „Худое колесо пуше скрипит“. (Даль. Послов. 257).

Потім злякався, що хазяїн покарає його за це, і просить козу: „не кажи про це хазяїнові“, а коза говорить йому: „хоч я мовчати, то ріг заговорить“¹⁾. (Байка припускає інверсію). Якщо в наших житті нема випадків, до яких ми можемо застосувати байку, то ми не можемо відчутти її придатності; і якщо ми хочемо оцінити її придатність, то ми повинні пошукати в своїй пам'яті такі випадки, що до них можна застосувати її.

Але маємо на оці можливість такого виду випадку: „Бачить татарин кисіль уві сні, та ложки нема; взяв ложку, та киселю не бачить“. Може й трапиться в житті такий випадок, що байка була б нам у пригоді, але ми такої байки не знаємо. На цім ґрунтується педагогічне правило, що треба робити запас таких абстрагованих образів, що їх ми можемо в дійсності вживати.

Іншого ставлення до байки, як прикладання її до дійсних випадків з життя, не повинно існувати, тому, раніше, ніж давати учневі прочитати байку, треба самому найти можливі прикладання її.

Араб в'учить верблюда і питає: „Як тобі краще йти — на гору чи згори?“

„А хіба рівна дорога вже запала?“ питає верблюд²⁾.

Змінювати порядок оповідання, очевидно, тут незручно. Якщо ми переставимо кінцеву фразу і подамо її на початку оповідання, то ми говоримо про вже відоме, покладаючись, що фраза сама собою зрозуміла.

„Знає бог, чиє масло у лямпадці горить“, сказав хтось, пізнавши у церкві вкрадену у нього лямпадку з маслом.

„Нам однаково нічого робити дома“, сказала собака хому коневі, чекаючи, щоб він здох, у відповідь на його пропозицію йти додому³⁾. (Така перестановка знову незручна). „Мабуть не стало води чи дров!“ сказав осел, коли його покликали на весілля⁴⁾. „Чи знаєте ви, що між тварин запанував мир?“ сказала лисиця півневі. „Так, відповів півень, ось і собаки наші біжать із тією саме звісткою“⁵⁾.

„Хто мій — перед ніркою стій“, сказала стара миша, коли інші задумали миритися з котом⁶⁾.

„До пори у норы, а в пору, так в нору“, сказала миша, коли її спитали, як їй ідеться.

¹⁾ *Babrius*. Порівн. у Карадж. сербське прислів'я „Ако коза лаже, рог не лаже“ („Якщо коза бреше, ріг не бреше“).

²⁾ *Babrius*, 8.

³⁾ *Караджич*. Прислів. 31.

⁴⁾ „Трапляється багатий до бідного звернеться. Подумаєш, грошей дасть, а він його молотити кличе“.

⁵⁾ *Карадж.*, 93.

⁶⁾ *Карадж.*, 141.

З інверсії в байці породжується інша форма, в міру того, як посилюється перевага кінцевого речення, поставленого наперед, над рештою оповідання, в міру того, як це оповідання відсувається в далечинь; а це буває тоді, коли воно не потрібне, коли ми його легко можемо відновити. Така форма обертається на коротший вислів. Цей коротший вислів і є одна з форм прислів'я. Візьмімо відому Езопову байку: Віл з плугом вертається і т. д. (Віл та муха).

Відбувається інверсія: „Мы пахали!“ сказала муха, сидівши волові на рогах.

Пізніше оповідання відпадає, відкидається, як непотрібне, і ми маємо один вираз: „мы пахали“, що говорить достатньо, і що його ми застосовуємо, як байку, до певних випадків у житті.

Або пригадаймо оповідання про цигана. — „Ори, мели, їж!“ сказав циган про хліборобські роботи. Ми минаємо ці слова цигана, випускаємо всю решту, і з трьох слів складається прислів'я.

„Кому скоромно, а нам на здоров'є“¹⁾.

Вислів цей ходить як прислів'я. Виникає він з такого оповідання: Миша заховалася в нору, а кіт стоїть при норі. Миша говорить: „оскоромишся, кот Евстафий“. А кіт відповідає: „не оскоромлюсь, мышь Настасья! Кому скоромно, а мне на здоров'є!“

„Если хочешь в рай, передайся к нам“²⁾.

Цей вираз теж ходить як прислів'я. Не підлягає сумніву, що це кінцева фраза якогонебудь діалогу. Ми не можемо сказати, хто саме так говорив, з якого окремого образу виникло це прислів'я. Так запрошувати могла до себе людина, належна до певної секти, так могла сказати людина, запрошуючи пристати до якоїнебудь партії, перебільшуючи її гідність та важливість.

Тут я відхилюся. — Якщо ми візьмемо таку форму, як: „кислий виноград, зуби терпнуть“, сказала лисиця, коли не змогла дістатися до винограду, — то ми побачимо, що даліше оповідання, те, що йде за реченням, дає досить підстав до речення початкового. Але існують особливі види байок, комічні. Комічна форма байок полягає в тім, що те, яке йде за виреченням, замість того, щоб давати достатні підстави до речення, поданого напочатку, навіть до деякої міри заперечує його. Така форма дуже улюблена.

Між іншим, один з героїв відомого Дікенсового роману „Замогильні записки Піквікського клубу“, саме — Самуель Веллер (тип льокая), надто часто висловлюється саме так. Він

¹⁾ *Даль*, Послов, 150.

²⁾ *Іб.*, 168.

не дочистив чоботи; покоївка говорить йому: „№ 22-й вимагає чоботи!“ — „Скажіть йому, сороко моя, що на все своя черга, як говорив один учений, збираючись іти в шинок“.

„Дякуємо за ласку, найлюбезніший, — відказав Самуель. — Якщо ми самі почнемо себе чистити, не турбуючи слуги, то це всім дасть задоволення, як висловився одного разу шкільний учитель, коли молоді джентлмени не виявили бажання, щоб їх відшмагав слуга“. — „Я пособив вам вловити цього каналію, розпробестію, сер, пропади він пропадом! В одно вухо влізе, в друге вилізе, як говорила моя тітка, коли цвіркун заліз їй у вухо. — Отже, тепер можна почати розмову про те діло... — Починайте, сер, я готовий слухати вас, сер, як говорив один учень своєму вчителеві, коли той сполоснув його лінійкою по голові. — Ось це, мій пане, значить діяти за покладеним правилом, або з принципу, як говорив один позикодавець, коли були просили його відтягти термін сплачування“.

„Якщо служба, так би мовити, поставила вас на громадську стежку, висунула на публічну дорогу, то вже тут на кожному кроці вас оточують такі спокуси, що про них і поняття не має невітська людина“ — сказав аристократичний льокай — Ось саме так, бувало, точнісінько так мовляв мій старий дядько, коли почав вештатися по шинках“.

Ця форма знайома і німецькому простолюддю: *Aller Anfang ist schwer, sprach der Dieb und stahl zuerst einen Amboss*¹⁾).

Ми бачили з наведеного попереду, що певна частина байки стає прислів'ям, через те що остання частина тримається в думці і наготові з'явитися на нашу першу вимогу, щоб пояснити це речення; але перша частина байки, наявна, лишається без жадної зміни.

Другий прийом перетворити байку на прислів'я полягає, напр., в тім, що не речення, а весь зміст байки стає прислів'ям. „Кобыла с волком тягалась, только хвост да грива осталась“ або „он и долотом рыбу удит“.

Останню, можливо, не кожен зрозуміє. Річ у тім, що зграя злодіїв змовилася пограбувати простаків. Один із них сів на березі річки, нав'язав на вудку долото і спустив його в воду. Підходить один з тих, кого злодії хотіли обдурити, і питає: „Чим ти рибу ловиш?“ — „Долотом“. — „Хіба можна долотом рибу ловити?“ — „Як же, підожди, подивись“. — Простак почав дивитися, а тимчасом товариші того, хто вудив рибу, обчистили простаків віз²⁾.

„Куда конь с копытом, туда и рак с клешней“.

¹⁾ Початок важкий, — сказав злодій, коли вперше крав ковадло.

²⁾ Сказки Манжури, пор. Даль, 150: „Фомка (вор) и на долото рыбу удит!“

Це варіант байки „Жаба та Віл“. У ній розповідається, що кували коня, а рак і собі підставив свою клешню, щоб і його підкували ¹⁾).

„Без перевязи и веник рассыплется“ ²⁾).

Це зміст відомої байки про старого, що помирає та його синів.

Собака на сене лежить, сама не ест и другим не дает“.

Це — просто зміст байки.

Отже ви бачите, що досить довге оповідання дедалі стискується, через те, що решта, потрібна, щоб пояснювати вислів, що склався в прислів'я, тримається в нашій думці і може легко відновлюватися.

Але коли ми говоримо: „кисел виноград“, усього змісту байки, „Лисица и Виноград“ у думці ми не маємо, ми про неї не думаємо. Це ми можемо довести собі безпосереднім спостереженням. Де ж вона є? Як назвати нам той стан думки, коли вона спроможна стати думкою, але все ж не є думка? Без нагадування іншої особи ви можете пригадати цю байку, але в дану хвилину ви про неї не думаєте: вона перебуває *за порогом свідомості*.

Психологія є наука надто нова, важка, щоб сказати щонебудь певне. Ми обмежуємося термінами, словами, що заступають дослідження. Ми говоримо: обсяг людської свідомості дуже вузький. Цебто треба собі уявити, що в нас, кажучи образно, в голові існує вузьенька сцена, де всі дійові особи разом міститися не можуть, а зійдуть, пройдуть і підуть. Оцю маленьку сцену, яку точніше не можна визначити, і звуть свідомістю; а все те, що не доходить до свідомості, а наближається більш-менш до неї, говорять, перебуває за порогом свідомості. Вимовляючи — сцена, поріг і т. ін., ми звертаємося до поетичної форми мислення. Ми задовольняємося з цього перенесеного виразу, бо іншого не можемо підібрати, щоб розв'язати питання, яке являє практичну важливість.

¹⁾ Пор. Карадж. Послов, 34, Манжура, Сказки.

²⁾ Даль, Посл., 24.

ЛЕКЦІЯ ШОСТА

Я почав говорити минулого разу про поетичну форму, що її можна назвати скороченням байки, тобто про прислів'я. В прислів'ї зміст байки може бути поданий як натяк:

а) або таким способом, що від байки лишилось тільки саме кінцеве речення — з попереднім обертанням порядку байки, з'ясованим минулого разу;

б) або таким чином, що весь зміст байки становить прислів'я.

Так само, як байка, може бути стиснене й усяке інше оповідання, що не належить спеціально до цього роду поетичних творів. Щодо форми, в якій відбувається це стиснення, можна помітити, що — або лишається така сама форма, яка була в байці чи оповіданні, тобто зображення конкретної події, поодинокого випадку, наприклад: „Повадилсь кувшин по воду ходить, там ему и голову сложить“. „Бил цыган мать, чтоб жена боялась“. Або робиться узагальнення такого випадку: наприклад, щодо першого прислів'я може служити узагальненням: „До поры жбан всду носит“; щодо другого: „Кошку бьют, а невестке заметку дают“.

Інша відміна скорочення в прислів'я — скорочення не самого образу байки, а висновку, узагальнення, життєвого правила, здобутого за допомогою цього образу або за допомогою другого образу в подвійній байці. Для того, щоб ми мали право сказати, що таке узагальнення здобуто за допомогою образу, закладеного в байці чи іншому поетичному творі (казці, романі, комедії), треба, щоб у самому узагальненні лишався слід образу.

В противному разі, тобто, якщо узагальнення не матиме в собі сліду свого походження від образу, ми матимемо іншу відміну прислів'я, а саме — безобразне речення морального змісту, на взір, напр., „На худо и дурака станет“. „Береги денежку про черный день“ і т. д. „На бога надейся, а сам не плошай“. — Це прислів'я безобразне, а друге, рівнозначне йому: „Богу молись, а к берегу гребись“ — образне; і на підставі того, що в самому узагальненні є зміщений образ, ми

кажемо, що це прислів'я неодмінно виникло із одної з таких байок, як, напр., ця. Хтось потопає і благає підмоги у святого Миколи, заступника плавців. З'явився святий Микола і каже: „Ти рукою махни, махни“¹⁾. Цьому оповіданню відповідає стародавня грецька байка про мужика, що в нього загруз віз і що благає помічі у Геракла. Явився Геракл і говорить: ти спершу візьмись за шпичі колеса, піджени воли, а тоді звертайся з молитвою до богів“²⁾. Таким чином, речення, що також може бути прислів'ям: „счастье дороже ума (богатства)³⁾“ — безобразне. В узагальненні ж: „счастье лучше богатства“, слово *богатство* переносить нас у коло оповідань багатирських. Це прислів'я — простонародне, а не літературне.

Коли б сказати: „счастье дороже героизма“, тоді коло, в якому слід шукати походження цього образу, було б велике. Але вираз „лучше богатства“ просто скеровує нас на той шлях, яким можна знайти походження цього образу. Я гадаю, що до походження цього образу спричинилася сім'я казок, таких, як оця, що існує в багатьох варіантах. Хома Беренников через силу орав своє поле. Взяло його горе, сів і давай бити мух і оводів. Убивши 12 оводів і силу мух, Хомка з благословення матері вирушає на багатирські подвиги. Йому скоряються Ілля Муромець, Альоша Попович, взявши його з непорозуміння за богатира. Їхні подвиги йдуть на користь дурному Хомці, що випадково вбиває багатиря й одружується з царівною⁴⁾.

Така є, говорячи технічним терміном, імовірна етимологія цього прислів'я.

Здатність поетичних творів згущуватися в прислів'я або виділяти з себе прислів'я (що не те саме) залежить не від самої їхньої вартості, не від самого ступеня їхньої художності, бо, за справедливим зауваженням Буслаєва, з російських письменників Грібєдов і Крилов дали суспільству кілька прислів'їв, тимчасом як Пушкін, переважаючи своїм талантом багатьох, і вже напевно Крилова, не дав жадного⁵⁾. Увесь процес згущування довшого оповідання в прислів'я належить до числа явищ, що мають величезну вагу для людської думки, що, можна сказати, характеризує собою людську думку, як порівняти, наприклад, із думкою тварин, скільки вона приступна для нашого спостереження.

Я вже спитувався показати, говорячи про байку, що значення байки й інших поетичних творів (для нас із цього боку

¹⁾ *Карадж.* 176.

²⁾ Басни Эзопа, пер. Алексеева, 76 стор. вид. Суворіна, Babrius, 20.

³⁾ *Даль*, Посл., 42.

⁴⁾ *Афан.* Сказ. II, № 6; V, № 11; VI, № 13.

⁵⁾ *Ист. оч.*, I, 136; там же дивись прислів'я з пісень про Марка Краевича, 38.

байка може бути типом поетичних творів) полягає саме в тім, що вона є відповіддю на запити, які постають з приводу поодинокого складного випадку.

Байка й інші поетичні твори пояснюють нам цей частковий випадок, зводять безліч різноманітних рис, що є у ньому, до невеликої кількості.

Те ж саме, тільки більшою мірою, тобто з більшою стислістю, робить прислів'я. Звичайно, послуга цих поетичних творів для мислі була б лише негативна, була б зовсім не послугою, якби та різноманітність рис, що замінена поетичним образом, щезла з нашої пам'яті. Але справді так не буває. *Поетичний образ дає нам тільки можливість заступати силу різноманітних думок відносно невеликими розумовими величинами.*

Ці відносно невеликі розумові величини щоразу є заступниками тих мас думок, що з них вони виникли та що навколо них групувалися. Людина, яка порядкує свідомо значним числом поетичних образів, яка порядкує ними так, що вони легко приходять їй на думку, тим самим матиме в своєму розпорядкові величезні мисленні маси. Це можна порівняти з тим, що робить альгебра щодо конкретних величин. Хто має альгебричне рішення задачі чи може його здобути, коли схоче, той підставить під альгебричні знаки певні величини й матиме потрібне йому арифметичне рішення. *Цей процес можна назвати процесом згущення мислі*; він відбувається не тільки за допомогою поетичних творів, не ними самими, але між іншим і ними. Тому можна певно сказати, що поетична діяльність є одна з головних підойм до ускладнення людської мислі й до збільшення швидкості її руху. Перед людиною є світ, з одного боку, безмежний шириною, простором, а з другого, безмежний глибиною, безмежний кількістю спостережень, що їх можна зробити в найобмеженішому просторі, заглиблюючись у ту саму річ. Тимчасом те, що звуть людською свідомістю, те, що ми не можемо собі інакше уявити, як в образі маленької сцени, на якій по черзі з'являються і сходять людські думки, надто обмежене.

Єдиний шлях до того, щоб поняти думкою по змозі більше число явищ і їхніх відношень, полягає в тому, щоб прискорити вихід на сцену і сходження з неї окремих думок і потім посилити важливість окремих думок, що містяться на цій сцені.

Мистецтво взагалі, і зокрема поезія, намагається звести різноманітні явища до порівняно невеликого числа знаків чи образів, і цим досягається збільшення важливості розумових комплексів, що входять у нашу свідомість. Для кого поетичний образ є осередком десяти, двадцяти, тридцяти окремих випадків і для кого ці окремі випадки зв'язалися один із одним і утворили абстрактний висновок, для того поетичний образ

змістовніший, багатозначніший, ніж для того, кому він говорить тільки те, що є зміщене в самому образі. Тому, вживаючи того самого перенесеного виразу, *на сцені мислі* людини, для якої поетичний образ є багатозначний і повний змісту, цей поетичний образ є представник тисячі окремих думок; тимчасом як для другої той самий образ є представник тільки самого себе.

На протязі моїх лекцій я мав на увазі по змозі роз'яснити твердження, що поезія не є якась прикраса думки, не є щось зайве, з чого можна користуватися в хвилину дозвілля, а можна й не користуватися. Навпаки, поезія є одна з двох форм пізнання за допомогою слова; а коли це так, то поетичний образ становить і мусить становити для нас не тільки об'єкт насолоди, не тільки таке явище, до якого ми ставимось страждально, чекаючи, щоб нас отінила благодать, що виходить з нього.

Насолода - насолодою, та коли поетичне мислення є один із засобів пізнання, то, значить, воно, потребує певного нагледу, старання, зусилля. Насолода дається, так би мовити, даром: якщо її немає, навмисне, зусиллям викликати її тяжко. Але розуміння береться зусиллям, з бою, і для того, щоб набути якоїсь здатності зусиллям домагатися розуміння, існують якісь прийоми, що їх можна назвати спільним ім'ям *критики*. З цим словом у нас зв'язане, за давньою звичкою, значення цілком перекручене, що його зв'язували з ним наші прабабусі і бабусі, кажучи, що такий ось кавалер критикан (у розумінні осуду).

Критика є, за буквального значенням цього слова, не більш - не менш, як судження. Як же судимо ми про поетичні твори, і в чому полягає це судження?

Коли нам дано поетичний образ, ми питаємо себе, поперше, *яке є те коло ідей, спостережень, думок, зауважень, сприймань, із яких виник цей образ*. Він міг виникнути із безпосередніх спостережень, він міг виникнути із переказів, тобто за допомогою інших образів. До цього питання про походження образу стосується й інше питання, а саме, про ступінь вдалості, правдивості, з яким у поетичному образі збережені певні риси того кола думок, що лежить в основі його.

Таким чином, коло ідей, що полягає в основі прислів'я: „счастье лучше богатства“, буде переказ, казка, можливо, ціла низка спостережень автора, що став уже невідомим. Отже, всі ці питання підводяться під питання про походження даного поетичного образу.

Друге питання, на які випадки є відповіддю поетичний образ, інак кажучи, з чим із нашого особистого досвіду, з пережитого й передуманого нами і з досвіду інших порівнюємо ми поетичний

образ і яку користь дістаємо ми з такого порівняння. До цієї другої половини дослідів належить те, що ми самі робимо з такого порівняння.

Припустімо, що поетичний образ є *A*. До цього *A* подібні *B*, *B*, *Г*. Таким чином, це *A* оточила низка подібних, але не рівних йому випадків. Що ми утворимо з такого кола даних? Чи зв'язали ми ці окремі випадки, чи вони лишилися нарізно, це вже наша справа.

Звичайно, здебільша ті порівняння, що ми робимо між поетичним образом і окремим випадком з нашого чи чужого життя, робляться легко поза нашим зусиллям, і тоді художній твір дає нам утіху; але до тої легкості, з якою поетичний образ пояснює нам те чи інше, ми повинні заздалегідь приготуватися. Крім загального розвитку, таке готування полягає в ретельному ставленні до поетичного образу. Треба розуміти це буквально, далі піде більш віддалене розуміння. Я зверну увагу вашу на ці дві половини, на які розпадається, на мою думку, все те, що ми можемо назвати критикою щодо художнього твору. Ці дві половини становлять питання про походження образу та про уживання його. Ті самі два питання прикладаються не лише до складних поетичних творів, але й до окремих слів.

Те, що у нас в Росії визнавалося за особливу цінність російської критики, а саме, що вона, наприклад, з приводу бороданів Островського вела розмову не про самий художній твір, а про те, що існує „темне царство“ у Росії, є її односторонність. З приводу творів Островського вона згадала осіб: *A*, *B*, *В*... Самого поетичного образу вона не торкалася, вона не говорила про походження його. Питання про те, що значить для нас певний поетичний образ, що ми здобуваємо з нього, дуже істотне, але це є половина справи.

Я не перераховував усіх істотних форм прислів'їв. Досі мова мовилася про прислів'я, що виникли з великих поетичних творів.

Коли я говорив під цим поглядом тільки про байку, то це для короткості. Відомо, що таким саме чином може давати прислів'я не сама байка, а, наприклад, комедія, епос, роман. Поруч прислів'я, що виникло з великого поетичного твору, за допомогою переказу, — прислів'я, в яке великий поетичний твір згущується до одного періоду, іноді до одного вислову, у всякому разі до одної синтактичної одиниці, — існує особливий рід прислів'я, який більш-менш безпосередньо корениться в спостереженні. Спосіб виникнення подібного прислів'я взагалі дуже повчальний, коли розв'язувати питання про форми людської мислі.

Звичайно, всяке слово, вислів, всяка фраза, що має зміст, є певний знак, певний образ нашої мислі, але не всяка фраза є прислів'я, поетичний твір. Про речення, що не містять у собі

поетичного образу, тобто про прислів'я безобразне, я не говоритиму, я говорю виключно про прислів'я, що містять у собі поетичний образ.

Зверніть увагу, яким чином *найпростіший вислів окремого випадку робиться прислів'ям*. Ось, наприклад, спостереження, взяте з життя: дерев'яна, шерстка ліжка, справді, може робити заїди. Із цього спостереження створилося прислів'я: „Сухая ложка рот дерет“.

Тут образ для нас є такий ясний, що про походження його нема чого говорити; але нам треба зупинитись на другій половині питання: для чого служить цей образ, які окремі випадки гуртуються навколо його. Якщо ми узагальнюватимемо тут тільки окремі випадки з тієї ж сфери, ми прислів'я не дістанемо. Для того, щоб цей вислів справді став прислів'ям, треба взяти випадок, чи низку випадків із іншої сфери, треба, щоб окремий образ дістав інакомовне значення; тоді він стає і поетичним твором і прислів'ям. Людина запалює дрова і говорить, що „без поджога дрова не горять“¹⁾. Коли вона говоритиме це про дрова, то це прислів'ям не буде; коли ж це говорять у тому розумінні, що без ватажка, привідці справа не ладиться, або що без причини не буває наслідків, тоді це стає прислів'ям.

Снігу немає, сліду немає, тобто на снігу особливо виразно відбивається слід. Це просте, дрібне спостереження стає прислів'ям із числа найглибших: „не было снегу, не было следу“. Серб говорить дещо ясніше: „Не падает снег, чтобы выморить свет, а чтобы всякий зверь свой след показал“²⁾. Іншими словами: прийшло лихо, тоді всякий звір свій слід покаже, або на певних тільки випадках випробовуються люди, стають тільки при певних обставинах зрозумілими. От іще чудове прислів'я, пояснене Далем: „Из избы сору не выносить“. Пристосуємо до нього два засоби, про які я казав. Визначити походження його не важко. Що це за поради: не виносити сміття з хати? Це може здатися безглуздом, неохайним; але коли взяти до уваги оточення і час, коли виникло це прислів'я, воно буде справедливим. Чому сміття не треба виносити? Поперше, через те, що в рублених хатах пороги бувають дуже високі, іноді на піваршина, так що без особливого приладдя справді неможливо це зробити. Подруге, в смітті в хаті є залишки людей, що живуть у ній, слід їхній, а слід людини віддає саму людину під владу інших. Це вірування корениться в сивій давнині. У різних народів земної кулі існувало вірування, що зображення людини є якась таємнича заміна самої людини. Так, в одній еклогі Віргілія коханка, для того, щоб привабити до себе відсутнього коханця,

¹⁾ Пр. *Карадж.*, 112, „једна палица ни пред царем негори“.

²⁾ „Непада снјег да помори свијет, вел да свака звјерка свој траг покаже“ (*Карадж.* Прислів., 207).

щоб привернути його до себе, робить зображення його з воску, возить його навколо вівтаря, приказуючи: „Ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite Дарһнін“, тобто „мої заклинання, приведіть до дому Дафна“¹⁾. Те, ще вона створює над лялькою, створюється, на її думку, і над первообразом²⁾. Коли людина ненавиділа іншу і хотіла її смерті, то робила з воску зображення ворога, проколювала йому серце ножом, будши певна, що одночасно проколює серце живої людини, свого ворога. Таке саме значення мав для людей і слід людини, що лишився на піску. Для того, щоб змусити людину покохати, беруть слід від її ноги, що лишився на піску, кидають його в розпечену пічку і кажуть: „як горить слід, так і серце N хай горить до мене“. Зрозуміло, що при такому віруванні було б злочином викидати сміття з хати, його зміталось під лаву, а потім палилось в печі. Досі речення: „из избы сора не выносит“ не поетичний твір, а прозаїчне життєве правило.

При яких же умовах воно стає поетичним прислів'ям?

Відомо, що коли невістка входить у дім свого чоловіка, вона повинна доглядати ладу в домі. Є обряд, незабаром після весілля, — спробний день: її посилають по воду, дають їй відра і кажуть іронічно: „мети хату, та не вимитай сміття, а ми зберемо толоку“³⁾ та разом і вивезем його“. Тут це говорить в перенесеному значенні і значить: „не перенось того, що чуєш у сім'ї, чужим; не віддавай інтимного родинного життя під владу стороннім, байдужим до нього людям“.

Але яким чином од вимітання сміття думка перейшла до цього перенесеного значення. Який зв'язок поміж сміттям і зрадою сімейної таємниці?

Я гадаю, що існував певний ряд асоціацій, що допомагав перейти від буквального значення цього речення до перенесеного. Асоціацією, сполукою думок зветься такий зв'язок думок, за яким, коли вам спало на думку *A*, то слідом за тим вам спадає на думку *B*, *C* *D*... Що неминучіше вам з приводу *A* спадає на думку *B*, то сильніша асоціація. Наприклад, у молитві „Отче наш“ перше слово її викликає решту. Асоціація від початку до кінця тут сильніша, ніж у зворотному порядку. Те, що ми зємо оригінальністю мислі, у багатьох випадках залежить од існування у людині особливого роду асоціацій думок. Ця оригінальність у багатьох випадках видимо залежить від попереднього заняття, роботи мислі. Наприклад, якщо вся мисль людини була ске-

¹⁾ Virg., Eclogae, VIII, 72.

²⁾ Limus ut hic durescit et haec ut cera liquesit.

Uno eodem igni, sic - nostro Daphnis amore (Ib. 80). (Як ця глина сохне, як цей віск тоне від того самого вогню, так від нашого кохання — Дафніс).

³⁾ Так зветься звичай в українців запрошувати для якоїсь роботи сусід, знайомих тощо.

рована на грошевий заробіток, то від усякої речі вона перейде до питання про ціну, питання про карбованець, про гроші; тоді як інша сторона речі може в неї випасти з-під уваги. Мова виникає із асоціацій подібного роду і навпаки дає початок новим асоціаціям. Можна думати, що до перетворення інакомовного образу в прислів'я трапляються обставини, що полегшують його. При перетворенні речення: „не виносить сору из избы“ в прислів'я можливі були різні асоціації. Те, що переноситься з хати, є мова, є шум, а слово шум має подвійне значення, наприклад: шумлячи вода створює звук і піну, а піна є сміття. Можлива й інша асоціація, що дає інший результат. Те, що виноситься з хати: клявзи, плітки і т. ін., це свого роду покидьки, тріски. В хаті дерево рублять, а поза хатою тріски летять, тобто сміття. Я натрапив у Псковському літописі на такий приклад асоціації: там оповідають, що городяни розламували свій міський мур і звук виносили в річку Велику. Тут *звук* значить сміття, жорства. Думка перейшла не від слова шум до сміття, а навпаки од жорстви, сміття до звуку¹⁾.

Т. ч. речення з простим найближчим значенням при переході його в прислів'я, поетичний твір, — стає *інакомовним образом*. Говорячи про байку, я вказував на те, що одна з умов байки полягає в тому, що вона зображує дію чи ряд дій. Коли ж зображується не дія, а річ, напр., як стародавні зображали сон у вигляді юнака, що спочиває на ліжку, оточеного квітками маку, це буде *емблема*, а не оповідь, не байка, не оповідання якогонебудь іншого роду.

Те, що в нас заведено звати приповідкою (термін штучно створений людьми книжними), відноситься до прислів'я так, як емблема до байки. Саме байка й прислів'я, як я казав, є відповіддю на питання, що його викликає життєвий випадок, який може бути розкладений на одну чи кілька дійових осіб із їхніми властивостями, на одну чи кілька дій із їхніми ознаками. Такий випадок може бути заплутаний, неясний для тих, хто особисто про цей випадок знають. Пригадайте, що казано про послів, які з'явилися до Кіра. Вони не розуміють своїх стосунків до нього, і він пояснює їх байкою. Він міг би пояснити це й стислою байкою, тобто прислів'ям, це було б те саме для того, хто розуміє зміст її. Приповідка так само, як і емблема, є поетичний, тобто інакомовний, образ не складного зчеплення осіб і дій, а одного з елементів цього зчеплення, отже, окремо взятої особи, властивості, дії. Коли це так, то *приповідка є елемент байки, чи прислів'я, що почасти походив із прислів'я і байки, як рештка, згуцнення їх, почасти недорозвинувся до*

¹⁾ Подібні асоціації й полегшили перенесене значення цього речення при переході його в прислів'я.

них. Наприклад, коли ми з приводу відомої особи говоримо: „это свинья под дубом“, так само — „собака на сене“ „волчий рот“, „лисий хвост“, „волк в овчарне“, „похилое дерево“ (останній вислів ходить, як частина прислів'я: „на похилое дерево козы скачут“), — це будуть приповідки.

Є ціла низка приповідок на питання: яке у нього майно? Наприклад: „у него медной посуды — крест да пуговица, а рогатой скотины — таракан да жуковица“ або „Всея одежи две рогожи да куль праздничный“. На питання, який дурний, приповідка відповідає: „из-за угла прибит“, „на цвету прибит“, „мешком пришиблен“. На питання, як п'яний, — приповідний вислів: „у него в глазах двоится“, „лыка не вяжет“, „пьян, как ночь, как земля“ і т. ін. Всі ці приповідки дають певну відповідь на питання: *яка* дієва особа, які її ознаки.

Ось кілька прикладів приповідних висловів для визначення дії: „тянет лямку“ (тобто ледве живе). Це буде приповідний вислів, а не прислів'я. Коли ж сказати: „тяну лямку, пока не выроют ямку“, тобто що все життя проходить, як у бурлака, в тяжкій праці до домовини, це буде прислів'я образне.

Коли говорять: комусь „везет“, тобто вдається все, то це приповідка, а коли скажу „дураку счастье везет“, це прислів'я, що виникло, нема сумніву, із кола казок, в яких дурневі все удається, тобто, що у дурня є його двійник, щастя, доля, і що робить цей двійник, то робить сама людина: отже, коли у дурня є доля, що возить йому дрова, то йому самому робити цього не треба, дрова будуть привезені.

В казках натрапляємо і на такі випадки, що щастя дурня наказує печі рухнутися і вона, як паровик, везе його, куди він хоче. Ми кажемо „вот убил бобра“, це приповідка і вживається в іронічному розумінні; вона виникла із прислів'я.

Відомо, що ще в XVII віці по всій Росії і Україні водилися бобри, і мисливство на них було важливим джерелом прибутку; звідси прислів'я „не убить бобра, не видать добра“, тобто його шкури.

Коли хтось безпосередньо скаже дурницю, кажуть: „вот как с печи“, тобто як дурень, що сидів на печі і звідти зрідка говорив якунебудь дурницю.

Вислів „как с дубу“ взято із такої казки: „дурень взлез на дерево, скрываясь от разбойников, и оттуда бросил в них ступу“. Дещо подібне цьому — в латинській приповідці: „Deus ex machina“, з тією тільки ріжницею, що взято з театального оточення (у стародавніх народів боги з'являлися за допомогою певної машини для розв'язання драми); у нас вислів: „как с дубу“ застосовується до несподіваної події, зробленої здуру. „Стать в тупик“ — перенесений вислів, а в буквальному розумінні слова „тупик“ — глухий заул, чи кут, утворений

двома тинами. „Это мне на руку“ значить відповідно до сили руки. „Это мне не по нутру“ — в буквальному розумінні — страва, невідповідна для шлунку.

Таким чином, скорочення чи згущення прислів'їв приводить нас до окремих висловів: „на руку“, „по нутру“, „в тупик“ або до одного слова: „сдуру“, „везет“.

Ці окремі вислови лишаються образними; а коли прийняти образність, як неодмінну умову поетичности, то ми приходимо до того, що окреме слово, як „везет“, є поетичний твір.

Величезна частина слів, що їх вживаємо несвідомо для нас — твори поетичні, і істотними своїми елементами ніяк не відрізняються від інших великих творів: прислів'їв, байок, драм, епопей, романів. Ріжниця полягатиме тільки в ступені складности і в усьому тому, що залежить від складности. Коли це так, то виходить, що ми, самі це знаючи, почасти з переказів, а почасти незалежно від переказів, уживаємо поетичний твір, як щось таке, без чого наша мисль цілком неможлива. Яке відношення цих слів до слів, що не можуть бути названі поетичними творами, це питання інше. Я закінчу прикладом, як поетичність найочевидніша і найясніша виявляється в такому випадку, що про його ми не маємо жадної підстави сумніватися.

Я беру місце з літопису, під 1071 роком:

„Приложися къ отцемъ своимъ и дѣдомъ, отдавъ общій долгъ, его же нѣсть всякоумоу роженому убѣжати... И слышавше братья преставленье его, печални быша велми; и плакашеся понемь вся земля Руская, не може забыти доблести его, и Чернии Клобуци не могутъ забыти *приголубления* его (Мстислава)“ (Іпат. літ., 415 стор.). Образ, що зміщений у слові *приголубить*, не потребує пояснення. Пор. із цим назви квітів: *голубой*, *вороной* та ін., як: *осоветь*, *проворонить*, *петушиться* тощо.

ЛЕКЦІЯ СЬОМА

Од поетичного твору, тобто від байки, я дійшов до слова, окремо взятого. Річ у тім, що в слові ми знаходимо ті самі елементи, що зустрічаються в складніших творах словесности. Якщо розгляд складніших словесних творів дає нам можливість розуміти окремо взяті слова, мову, незалежно від того, що нею виражається, — то, навпаки, увага до найпростіших явищ, що раз-у-раз повторюються, таких, як слово, полегшує розуміння явищ складніших. Тільки увага до того, що діється в слові, мові, дає мені, здається, переконливі докази твердження, що його я повторюю кілька разів, а саме, що *поезія чи, точніше кажучи, поетичне мислення, є одна з двох однаково потрібних форм мислі в слові, тобто такої мислі, що потребує для свого виявлення виникнення слова*. Я навів уже кілька прикладів того, що окремо взяте слово всіма сторонами можна розглядати, як поетичний твір. Мова являє безліч подібних прикладів, і можна відчувати труднощі не з того, щоб знайти подібні приклади, а з того, щоб вибирати приклад ясніший, підхожий, що потребує для свого розуміння менше попередніх відомостей.

Ставлення того, хто говорить, до вживаних слів подвійне. До значної частини цих слів той, хто говорить, ставиться майже так, як дитина чи як чужоземець, що вперше знайомиться з звуками й значенням слова. Ми говоримо дитині чи чужоземцеві, вказуючи на речі або їх зображення: це дім, стіл, ліс і т. і., при чому питання про те, чому стіл зветься столом, а не домом, якщо й виникає, лишається без відповіді.

Дослідження мови в тисячі випадків показує, що перед таким станом слова, тобто, коли ми не знаємо чому, якою прикметою, якою ознакою позначено в даному слові певне значення, що перед таким станом слова був попередній стан, про який я й маю намір сказати кілька слів. У цьому другому, попередньому стані слова ми і вбачаємо всі ті складові частини, що їх знаходимо в поетичних творах. Кожне слово, скільки сягає наш досвід, неодмінно проходить через той стан,

що в ньому це слово є поетичний твір. Для прикладу я візьму кілька назов рослин із тим, щоб показати, наскільки можна прикласти до цих назов одно з двох питань, що на них, як я намагався показати раніш, розпадається критика, а саме, питання про походження, питання про етимологію. Прикладання його дає нам можливість убачити розумний змисел там, де на перший погляд є, як здається, сама безпричиновість.

Є рослина, що росте у вогких, тінявих місцях, із латинською назвою *Tussilago farfara*¹⁾. Народня назва — „мать и мачеха“. Є можливість показати, що вживання цієї назви, тобто такий стан слова, коли значення його безпосередньо прилучається до звуку й коли позначки, які визначають значення його, не ясні, що такий стан є пізніший у цьому слові. Для цього треба почати трохи здалека, так що, мабуть, не видно буде до чого й мова мовиться. Цілком зрозуміло, що таке складне явище, як любов і нелюбов, ненависть не може бути сприйняте безпосередньо. Ми й тепер не спроможемося вказати науково складових частин цього явища з тією точністю, з якою це було б бажано.

Тим паче це можна прикласти до первісної людини. У мові лишається слід того, що людина позначала любов теплом, наприклад — теплом сонця, що гріє, а нелюбов, ненависть — холодом. Такого роду уявлення лишили численні сліди в народній поезії і в мові. *Остуда* (старовинне слово), нелюбов, ненависть, значить майже те саме, що *простуда*, тобто дія холоду, тільки прийменник тут інший.

Рід хвороби, що зветься по-українському *остуда*, яка полягає в тім, що місцями шкіра краситься в темний колір, можна гадати, зветься так через те, що походження цієї хвороби приписувано недоброму, ворожому поглядові чи почуттю. В основі великоруського слова *постылый* полягає той самий погляд. Подекуди просто *холодний* (по-українському), тобто *студений*, прикладають до людини, що не любить. В українській пісні мати радить синові не женитися з удовою, а женитися з дівчиною, бо в удови серце, як зимове сонце, хоч і ясно світить, та холодний вітер віє...

Отак визначається любов матері і нелюбов мачухи. Рідна мати любить, як літнє сонце гріє, а мачуха не любить — холодна, як зимове сонце, як зима. Цей саме погляд ліг в основу назви тієї рослини, що про неї я кажу. Особливість її, яку поділяють і багато інших рослин, полягає в тім, що верхня поверхня листів її блискуча й *холодна*, а нижня незелена й біляста, м'яка, *тепла*, немов би вкрита білим павутинням. Таким чином, рослина є й „матерью“ і „мачехой“.

¹⁾ О некоторых символах... О. Потебні, 34 стор.

Отже, процес мислі в називанні цієї рослини — такий: дано попередній запас мислі, що полягає в уявленні любови теплом і нелюбови холодом. Рідна мати — тепло, тобто така, що любить, мачуха — холод, тобто така, що не любить.

Між попереднім запасом мислі й новим явищем, що потребує пояснення, встановлюється порівняння. Рослина „мати и мачеха“ є для думки людини, що назвала її так, дещо, подібне до ставлення матері й мачухи до дітей. Нове значення, тобто різні вражіння, здобуті різночасно од цієї рослини, зображені в цій назві, як мати й мачуха, як холод і тепло. Інак ми можемо сказати, що „мати и мачеха“ щодо любови (тепла) й нелюбови (холоду) є *образ* у відношенні до *значення*, тобто ботанічних ознак цієї рослини. Друга рослина — *Viola tricolor*. Квітка її складається з п'яти пелюсток: двох — одного кольору, а саме бузкового, і трьох — жовтого. Таким чином, квітка являє собою певну двоїстість. Тим то квітка зветься по-українському „Полуцвіток“, інша назва „Иван да Марья“, по-польському „Bratku“, тобто брат і сестра. Образ, узятий, щоб позначити значення в цьому слові, зберігається в різних народніх творах, між іншим і піснях. Деякі з цих пісень належать до оповідань про кровозмішення, що почасти загрожує, почасти сталося. Про це деякі оповідання переказують так: подорожній знаходить у корчмі дівчину, що, як виявилось, була сестра його: не знаючи цього, він одружується з нею, а потім, упізнавши одне одного, за одним оповіданням вони розлучаються, ідуть у монастир, за другим — обертаються на рослину, а саме, на цю квітку. Рослина з латинською назвою *Lychnis Flos cuculi*, з липкою стеблинкою, з білою квіткою. Інша споріднена (*Lychnis Viscaria*) зветься „смілкою“, саме тому, що на стеблині її виступає смола. Великооруська назва першої „дрема“. Я не думаю, щоб ця назва ґрунтувалася на якійнебудь медичній властивості цієї рослини, скоріше треба припустити, що підставою цьому було оповідання на взір того, що є в літописі, який приписують Несторові¹⁾. В Печерському монастирі помічено, що підчас „всенощного бдєння“ багато манахів почували сильну охоту до сну й ішли з церкви. Один прозорливий старець побачив, що це діється не без причини і що біс в образі ляха в золоченій одежі ходить по церкві й кидає з-за пазухи квітку, що її в літописі звуть „лѣпокъ“; до кого пристає ця квітка, той почуває охоту спати й виходить із церкви, а до того, хто пильною молитвою відхиляє цю спокусу, квітка не пристає. З подібного роду оповідань і могла піти назва цієї рослини — „дрема“.

Існує такий вислів, який має реальну підставу, що „сон голову клонит“. Самий цей вислів, звичайно, безпосередньо

¹⁾ Ін. 134, під 1074 роком.

значить, що сон, тобто якась мітологічна істота, нахилиє людині голову; але помічено в багатьох випадках, що мітичні особи за мітичним поглядом самі чинять ті дії, для пояснення яких вони повинні служити, тобто, наприклад, „если нищий сидит на мосту с чашкой, то это значит, что и его доля сидит на мосту с чашкой“, того він і сам сидить. Таким чином вислів: „сон голову клонит“, з більшою імовірністю можна пояснити уявленням самого сну, як мітичної істоти, що схиляє свою голову. Хоч би як, а такий вислів, чи такий образ, дає змогу визначити значення назви відомої рослини: „сон - трава“. Латинська назва її *Anemone pulsatilla*. Це одна з ранніх весняних квіток; особливість її та, що стеблинка її коло самого віночка круто загинається униз, так що голівка квітки схилена донизу.

Може тому, що пісня зблизила між собою слова: *стлаться* (*стелются*) і *слаться* (*шлются*), може й з інших підстав, але існує пісенний вислів такого роду: „Ой через межу горошок та постелився: козак до дівчини ворогами та поклонився“ (коли козак поклонився, хоч і через чужих людей, через ворогів, значить, в основі цього полягало певного роду почуття). Слатися значить тут не тільки постилатися, але й слати послів з якоюнебудь звісткою.

Така пісенна форма, що в ній перша половина має образ із околишньої природи, а друга з обсягу людських взаємин, і що в ній між обома половинами існує відповідність, зветься пісенним паралелізмом. Є інші місця, звідки видно, що *виться*, тобто все таки слатися, кажучи про польовий горошок, є образом сватання, одруження. Є ціла гра танкова, що зображує, як в'ється горох, один кінець хороводу проходить під руками решти, в'ється доти, поки не стане на початку хороводу. При цьому співають: „вейся горошек в четыре ряда, чтобы все парубки женились“. Може ці відомості не досить певні, але проте достатні для того, щоб пояснити назву лісового горошка: „люби меня не покинь“ саме тим, що він стелється. Ми маємо цілий ряд рослин із подібними назвами: „люби мене“, „не забудь мене“, „незабудка“, „любисток“. Причини цих назов різні. Напр., у слові *любисток*, причина цієї назви — чистісінька помилка, непорозуміння. Ця рослина зветься по-латинському (з грецької) *Levisticum*. Німці цю назву зрозуміли, як щось таке, що стосується до слова „Liebe“, вони назвали її *Liebestöckel*. Можливо, під впливом німецької назви виникло й російське *любисток*. Із цієї назви зроблено висновок, що настоянка цієї рослини впливає, як приворотне зілля, що воно змушує кохати.

У багатьох випадках ми не цілком можемо бути певні, що те оповідання чи та пісня, що прикладається до пояснення

назви певної рослини, не виникли під впливом самої назви рослини, тобто може трапитися так, що не оповідання, не звичай, не вжиток рослини пояснює назву її, а навпаки сама назва дає привід до певного оповідання, що ми бачимо в назві *Любисток*. Так, відомо ще з даних XVI століття, що одна з рослин, якій надавали якогось священного значення в свято напередодні Івана Купала (23 червня), є *чернобыльник*, по-латинському *Artemisia vulgaris*. Під цей час буває поворот сонця на зиму. Є підстава думати, що в цей день вороги божества сонця особливо могутні й небезпечні, і що люди, що співчували цьому божеству, в це свято робили приблизно так, як у багатьох країнах роблять дикуни й тепер підчас затемнення сонця або місяця. За поширеним мітологічним поглядом затемнення сонця робиться через те, що ворожі істоти, собаки, змії, пожирають сонце. І от люди, щоб урятувати його й перешкодити цим ворогам з'їсти його, зчиняють шум зброєю, б'ють у барабани і т. ін. Можливо, що у нас у цей день люди допомагали сонцю таким чином і що ті, хто брав участь у іграх, підперезувались чорнобилем, бо ця рослина ворожа, ненависна ворогам сонця. Є підстава думати, що таке значення цієї рослини однакове із значенням полиню й усіх гірких рослин, які є рятівниками од усіх ненависних людині істот, можливо, і змій. Тепер, коли ми зустрічаємо, що цю рослину називають *забудьками*, і коли поруч цієї назви зустрічаємо оповідання, в якому беруть участь змії, можна припускати, що з приводу цього оповідання могла виникнути ця назва. Є оповідання про те, як дівчина потрапила до зміїв і дістала од них дар розуміти мову рослин, із умовою не вимовляти слово *чернобыльник*. Повертаючись додому, дівчина чула й розуміла гомін трав, але раптом хтось із-за спини показав їй чорнобиля і спитав: „що це таке“? Вона відповіла: „чернобыльник“ і вмить перестала розуміти мову рослин¹⁾. Через це чорнобиль зветься *забудька*. Жовта лілея зветься звичайно „чоловічий вік“ на тій підставі, що, раз посаджена, вона справді може рости середній людський вік, тобто років 30 і більше. „Не чуй вітер“ — це маленька рослина, що росте так низько при самій землі, що не чує вітру.

Із цілої маси подібних назв я взяв навмання назви рослин. Так само можна взяти інший розряд слів і показати, що раз-у-раз, коли нам вдається прозирнути в минуле слова, пояснити його етимологію, ми дізнаємося, що певне значення, раніш, ніж стало прилягати до звуку безпосередньо, було репрезентоване певною ознакою, взятою з кола думок, що існують попереду виникнення самого слова. Всякий вдалий етимоло-

¹⁾ Запис. Югз. Отд., 112.

гічний дослід приводить нас до відкриття, що за значенням певного слова полягає певне уявлення, образ. Є слова з загубленим уявленням, про які ми не можемо сказати, що саме вони визначають, напр., слов *дом*. Якщо ми скажемо, що пень у ньому той саме, як у лат. *domare* (приручати), то цим скажемо дуже мало. Річ у тім, що дієслово це — вивідне. Ми не знаємо, за якими ознаками виникло слово *дом*. Але коли з цього слова утворити нове слово, для цього нового значення із колишнього значення буде взяте уявлення, образ. Напр., коли сказати, що такий ось юрист так ознайомився з певною юридичною справою, що в ній *дома*, так тут із значення слова *дом* для нового значення взято тільки одну ознаку, а саме, що певна особа почуває себе в цій юридичній справі так, як почуває себе в своєму домі. Тут слово з новим значенням робиться знов поетичним твором. На підставі такого досвіду, ми можемо сказати взагалі, що спочатку, підчас свого виникнення, кожне слово без винятку складається з трьох елементів: поперше, членоподільного звуку, що без нього не може бути слова; подруге, уявлення і, потретє, значення слова. Звук і значення назавжди лишаються неодмінними частинами слова. Без одного з цих елементів немає слова. Безтямний звук не є слово, і навпаки, значення, що не супроводиться членоподільним звуком, не є слово: але третій елемент слова, те, що ми звемо уявленням, з часом зникає. Його зникнення і дає нам другий вид існування слова. Цей другий вид є без уявлення або з загубленим уявленням і відповідає другій формі словесної мислі, саме формі прозаїчній. Чому саме губиться уявлення, на цьому я довго не зупинятимусь; вкажу лише на одну причину. Коли я роблю ботанічний дослід рослини „мать и мачеха“, знайду в ній 20 — 30 ознак, що з них деякі істотніші, ніж та, що поверхні листка цієї рослини відрізняються тим, що одна холодна, а друга тепла, то для мене немає жадної підстави затримувати в пам'яті причину визначення цієї рослини саме за цією ознакою. Отже, я триматиму це уявлення доти, доки воно саме тримається в пам'яті. Якщо з часом якийнебудь змінний звук затемнить зв'язок цього уявлення з словом, то й саме уявлення щезне цілком. Таким чином, причина перетворення поетичного слова в прозаїчне або слова з уявленням (що в ньому є порівняння) — в слово без уявлення, полягає в розширенні значення слова; а саме, розширення відбувається за допомогою поетичної форми. Ця безупинна зміна поетичного і прозаїчного мислення іде без кінця і назад і вперед. Отже (коли це все справедливе), зовсім по дитячому міркують ті, хто, на підставі того, що їм здається, ніби певного роду поетичні твори менш уживаються тепер, ніж інші, кажуть, що поезія тепер підупадає, і при цьому додають, що так воно і мусить бути і далі падатиме, що мисль

сучасної людини переросла поетичні форми і т. ін. Те спостереження над окремими словами, що його ми зараз зробили, каже нам, що ми потребуємо щохвилини поетичної форми, саме через те, що у нас у мові без упину відбувається дрібне, але в результаті могутнє перетворення поетичних форм у прозаїчні і навпаки виникають нові поетичні форми із прозаїчних. Для створення мислі наукової поезія доконче потрібна; але з цього не виходить, щоб ця конечність відчувалася і тим, хто говорить, і тим, хто слухає, однаково. Дуже можливий і такий випадок, коли той, хто слухає, вимагає прозаїчної відповіді, тобто відповіді, що полягає в розкладанні певної речі на її ознаки, а той, хто говорить, замість такого розкладання подає йому порівняння, тобто говорить мовою поетичною. Звичайно, для того, хто говорить, існує потреба говорити так чи інак; де не вистачає поняття наукового, там з'являється образ, слово. Подібного роду поетичні відповіді, потреба говорити поетично, з'являються і в людей, що стоять на високому ступені наукового розвитку. Де не вистачає точного поняття, там виступає на сцену поетичний образ. На питання, що таке поезія, я намагався дати суху прозаїчну відповідь, визнаючи її, як особливий рід діяльності людської мислі. Белінський, що йому не можна відмовити в здатності мислити по-філософському, відповідає на це саме питання поетично:

„Поззия — это невинная улыбка младенца, его ясный взор, его звонкий смех и живая радость. Поззия — это стыдливый румянец на ланитах прекрасной девушки... Поззия — это огненный взор юноши, кипящего избытком сил... Поззия — это сосредоточенная, овладевшая собою сила мужа... Поззия — это тихий блеск бесцветных глаз старца“... (Белинский — „Стихотворения Лермонтова. Санктпетербург. 1840“).

ЛЕКЦІЯ ВОСЬМА

Всі властивості поетичного твору мають відповідність у властивостях слова. Так, між іншим, те значення, що його слово має для того, хто говорить, для того, хто слухає, відповідає подібному значенню поетичного твору. Про значення слова для того, хто говорить, і для того, хто слухає, існують ходячі, досить хибні уявлення. Існує загальнопоширена думка, що слово потрібне *для того*, щоб висловити думку і *передати її іншому*. Але хіба думка передається іншому? Мисль є дещо, що твориться всередині людини, яка мислить. Як же передати те, що твориться всередині людини, іншій? Хіба можна це взяти, викласти з своєї голови й перекласти в голову іншого? Для того, щоб зрозуміти, не цілком, звичайно, але приблизно, що робиться при так званому передаванні мислі, треба звернути увагу на те, чи потрібне перш за все слово для передавання мислі? Чи думаємо ми тільки словами, чи справді у нас до слова немає ніякої мислі? Чи міститься у слові вся сума мислі, можлива для людини?

Крім того, що зв'язане із словом, існує ще мисль. Та хіба те, що виражається в музикальних тонах, у графічних формах, у фарбах, не є мисль? Коли б за людську мисль було тільки те, що зв'язане з словом, можна було б припустити, що глухонімі перебувають поза людською мислю. Отже, у всякім разі *поза словом і до слова існує мисль; слово тільки визначає певну течію в розвитку мислі*. Але постає питання, чи виражає слово готову мисль для того, хто говорить, чи передається вона іншому? У всякім разі це явище надзвичайно таємниче. Людська особа є дещо замкнене, неприступне для іншого. Як же те, що відбувається в одній особі, може бути передане іншому і чи точно це передається іншому? На це дає відповідь людина, що поклала основу мовознавству в нашому віці. Це — брат відомого Олександра Гумбольдта, філолог Вільгельм Гумбольдт. Між іншим, він відповідає на це реченням, що має вигляд парадоксу, хоча насправжки висловлює цілком справедливую думку в певному змислі, як звичайно розуміють передавання мислі

розуміння цілком неможливе: „*всяке розуміння є нерозуміння*“. Візьмим, наприклад, слово *стіл*. Значення цього слова для мене є сукупність усіх ознак стола; ці ознаки складаються з сукупності тих вражінь, що я їх дістав од столів, які я бачив, отже, із вражінь мого зору й дотику. Будова моїх очей, хоча й подібна до будови очей інших, проте така відмінна, що вражіння мого зору не будуть рівні іншим. Мої вражіння цілком індивідуальні, належать мені самому. Але значення слова складається не тільки із вражінь наших почуттів, але й із спогадів наших. Вражіння наші будуть різні залежно від того, які будуть наші попередні вражіння. Я, напр., бачив столи *a, b, c*, а ви — *d, f, e*; у спогадах наших буде певний порядок; я бачив спочатку червоні, потім білі або навпаки; сумарні вражіння будуть різні. Чому це так, на це відповісти тяжко; але переконатися, що це так, найкраще з досвіду. Напр., не однаково, чи побачиги ту саму річ уранці, а потім увечері, бо бачиш її при різному настрої, отже, й комбінації цих вражінь будуть різні. Якщо сума наших думок зв'язана із словом, то в результаті вийде, що зміст слова у мене й у іншого буде цілком різний. Якщо я кажу *стіл*, і якщо ви мене розумієте так, що самі думатимете про стіл, то результат у мене й у вас буде зовсім відмінний, бо сума вражінь у моїй мислі і якістю і кількістю відмінна від ваших. Безперечне те, що ми викликаємо одне в одному аналогічні рухи, коливання, дрижання думки такими засобами, як мова, музичний звук, графічний образ тощо. *У тому, хто розуміє, відбувається дещо, процесом, цебто ходом, а не результатом, подібне до того, що відбувається в самому тому, хто говорить.*

Коли утворюється слово, тоді у того, хто говорить, відбувається певна зміна того стану думки, що був до утворення. Що таке утворення? Ми не можемо уявити утворення з нічого. Все те, що людина робить, є перетворення суцього. Так само й утворення думки є певного роду перетворення її. Яке саме перетворення відбувається при утворенні слова, на це почасти я вже вказував.

Уявм, що ми присутні при утворенні деяких старих слів, що згубили тепер слід свого походження. Ми можемо це уявити завдяки певному процесові досліду, що зветься етимологія; напр., знайдено, що наше слово *рука* споріднене з дієсловом литовським, що значить збирати. Основна форма слова *рука* є *ранка*, в литовській мові є дієслово *рінкті* (збирати). Людину вражає щось, чого вона ще не називає; вона питає себе, що це таке? Так по-грецькому слово *рука* (*ῥαῖρ*) значить *та, що бере*. Латинське слово *servus* значить олень (лат. с вимовляється, як к — кервус). За винятком закінчення це слово має в собі ті ж звуки, що наше слов'янське *крава*, *корова*. Знай-

дено, що лат. *cervus* і наше *корова*, яке відрізняється від нього тільки закінченням, значить *рогатий*. У кожному слові, за винятком перших слів мови, що до них дослід не доходить, дія мислі полягає в порівнянні двох мисленних комплексів, двох мисленних мас, одної, що її знову пізнаємо і що являє собою питання, яку назвемо так, як математичну невідому величину, — *x*, і раніше пізнаної, тобто тої, що становила уже готовий запас мислі тоді, коли виникло питання: що це таке? — і яку назвемо *A*. В наведеному прикладі, *рогата тварина*, і те, що знову пізнаємо, і раніше пізне, мало в собі велику кількість найрізноманітніших ознак. Коли *X* було порівняне де з чим із *A*, тоді з'явилася між ними спільна точка: те спільне, що з'явилося між тим, що ми знову пізнаємо, і раніше пізнаним у цьому прикладі й було *рогатий*. Уже в мислі людини був запас відомостей про рогату тварину, коли вона взнала корову. Це спільне між тим, що знову пізнаємо, і раніше пізнаним зветься по-латинському *tertium comparationis*, цебто третє порівняння, третя величина при двох порівнюваних. Самий процес пізнання є процес порівняння. Названі комплекси мислі поділяються на *X*, те, що знову пізнаємо, і *A*, раніше пізнане, за допомогою чого пізнається те, що ми знову пізнаємо. Третій елемент, який виникає, ми назвемо *a*, на знак того, що ми беремо його з *A*. Ці комплекси завжди між собою різноманітні. Слово, що виникає, завжди інакомовне, бо *X* відрізняється од *A*, і головне через те, що *a* відрізняється од *A*, а так само й од *X*; бо коли я уявлятиму корову тільки *рогатою* (*a*), то я лишу цілу масу ознак поза увагою, це *a* у відношенні до цілої маси ознак буде інакомовністю. *Tertium comparationis*, тобто ознака, за якою ми в слові визначаємо те, що знову пізнаємо, і зветься *уявленням*. Цей термін *уявлення* не слід мішати значенням із непевним уживанням цього слова на означення різних психологічних процесів мислення. Скоро ми припустимо, що першу корову назвали так, як вона названа словом *корова*, цебто *рогатою*, то даємо змогу новим вражінням того самого роду групуватися коло тої ж таки ознаки, коло того ж таки уявлення; коли вперше я назвав так тварину *руду*, даліше вражіння тварини *сірої* чи *рябої* розширює значення уявлення.

Називання словом є творення думки нової в розумінні перетворення, в розумінні нового групування попереднього запасу мислі під тиском нового вражіння чи нового питання. Слово не може, у згоді з цим, бути зрозуміле, як вираз і засіб передавання готової думки; його вимагає в людині робота думки; воно потрібне перш за все для того, хто мислить, бо в ньому воно робить це перетворення. Коли воно, як нам здається, є засіб для передавання думки, то саме через те, що воно у тому, хто слухає, викликає процес творення думки, аналогічний до

того, що відбувався раніш у тому, хто говорить. Інакше кажучи, нас розуміють тільки тому, що ті, хто слухають, сами здатні із свого мисленного апарату створити щось подібне до того, що створили говорячи ми. *Говорити значить не передавати свою думку другому, а тільки збуджувати в другому його власні думки.* Отже, розуміння, як передавання думки, неможливе.

Казане про слово можна цілком прикласти до поетичного твору. Різниця між словом і поетичним твором тільки в складності останнього.

Для чого слово потрібне тому, хто сам говорить, можна пояснити таким порівнянням. Чи можна грати в шахи без дошки? Для цього треба було б пам'ятати завжди розполіг фігур на дошці. І для виняткових осіб (із особливими здібностями до цього), що можуть тримати в голові розполіг фігур на шаховій дошці, це зв'язано з великим напруженням думки; для людей же, що не мають такої здатності, це зовсім неможливо. Але й тому, хто може грати в шахи, не дивлячись на дошку, не можна було б вивчитися цього, не гравши раніше на дошці. Так само можна мислити музичними звуками, не утворюючи їх. Це важко, і для цього потрібне значне напруження, але музикант може думати звуками лише після довгих вправ, коли він засвоїв інтервали між звуками. Людина так збудована, що може міркувати про внутрішні свої процеси не інак, як таким чи іншим способом виявивши їх зовні, поклавши, виставивши їх перед собою. Річ, що є переді мною, інша річ, ніж я сам, зветься об'єктом, інакше предметом. Для того, щоб людині взнати, що відбувається в ній самій, взнати не з тим, щоб відчувати це безпосередньо, але щоб міркувати про це, треба виразити словом, об'єктувати внутрішню душевну подію. Отже, *в мові людина об'єктивує свою мисль і, завдяки цьому, має змогу затримувати перед собою і обробляти цю мисль.* Щодо дальшого оброблення і вдосконалення мислі слово відіграє таку роль, яку машина, починаючи з найпростішої, з палиці, відіграє в удосконалюванні механічної продукційності людини. Людина переважає тварину, з одного боку, словом, тобто знаряддям, що його вона утворила собі для вдосконалення мислі, з другого — машиною, тобто тим, що крім органів своїх, даних їй від природи, вона утворює для дій своїх нові органи, знаряддя, починаючи з палиці, підойми. Об'єктивування мислі в слові, коли людина ніби дивиться на свою мисль, яка стала неначе зовнішньою річчю, є вислів перенесений. Справді, цього, звичайно, не сталося. Це можна порівняти з слідами ніг, що відбилися на піску; за ними можна стежити, але це не значить, щоб у них була сама нога, в слові не міститься сама мисль, але відбиток мислі. Коли мисль стала перед людиною, як щось зовнішнє, вона

цим скінчила акт свого розвитку й вступила в другий; вона визначила собою певний ступінь її розвитку. Для нас, дорослих, з'явлення нового слова таке непомітне, що перевірити над собою це твердження надто важко; але в дитини, що починає говорити, це дуже помітно. Там, справді, всяке нове слово і особливо всяка нова граматична форма, що її дитина починає вживати поправно, визначає собою такий ступінь розвитку, який помітно відрізняється від попередніх і наступних.

Поетичний твір, будучи таким саме об'єктивуванням мислі, як слово, також перш за все потрібний не для слухачів, не для публіки, а для самого поета. Він є створення мислі, в розумінні перетворення запасу мислі, що був до цього створення. Отже, взагалі він робить помітну зміну в цьому запасі мислей. Звідси помічено, і вже не на підставі міркувань, а а posteriori, на підставі певних спостережень, певних даних, що всякий великий, славетний твір поета кінчає собою певний період його розвитку.

На висловлених твердженнях треба спинитись; треба довести, що поетичний твір потрібний перш за все для самого автора.

ЛЕКЦІЯ ДЕВ'ЯТА

Всяке узагальнення має для нас вагу лише в тому разі, якщо ми легко знайдемо конкретний випадок, що до нього воно прикладається, і якщо ми його приклали, коли це нам треба. Прикладання узагальнень, що я їх досі зробив, може на практиці зустрічати деякі труднощі. Узагальнення ці були такі. *Всякий поетичний твір є не виключно, але переважно акт пізнання, при тому акт, попередній пізнанню прозаїчному, науковому.* Окремі моменти цього акту такі. Поперше, ми мусимо мати певний запас знань, що ним ми пояснюємо. Цей запас ми назвали *A*. Подруге, ми маємо перед собою те, що пізнаємо, те, що становить у даному разі питання. Це — *X*. Потрете, ми порівнюємо цей *X* із *A* і находимо, що між ними є дещо подібне, спільне, яке ми визначили через *a*, на тій підставі, що воно береться із раніше пізнаного (*A*).

Інак кажучи, всякий поетичний твір може бути підведений під формулу не рівняння математичного, при якому обидві порівнювані частини справді рівні між собою, а порівняння. Те спільне *a*, яке ми щоразу находимо між тим, що знову пізнаємо, і пізнаним, зветься *засобом порівняння* або інакше *знаком*. *Знак* є для нас те, що вказує на *значення*. Те, що ми звемо в слові *уявленням*, в поетичному творі образом, може бути назване *знаком значення*. Це є перше узагальнення. Друге узагальнення полягає в тому, що процес творення слова чи поетичного образу цілком аналогічний із процесом розуміння того й другого; цебто, коли ми розуміємо почуте од другого слово чи поетичний твір, то в нас конче виникають ті ж самі три елементи, але тільки в іншому порядку. При творенні поетичного твору в ту саму мить, коли *X* пояснюється за допомогою *A*, виникає й *a*. При розумінні ж слухачеві чи читачеві дано перш за все знак, тобто *a*; але ми знов цей знак мусимо пояснити запасом нашої попередньої мислі, тобто *A*. Для нас *a* повинно бути вказівкою на те, що ми пізнаємо, тобто на *X*. Із цієї аналогічності акту творення й акту пізнання виходить те, що ми можемо розуміти поетичний твір стільки, скільки

ми беремо участь у його творчості. Це — парадоксально, але для того, щоб звести цей парадокс до справжньої міри, щоб перетворити його у вираз дійсного явища, треба згадати те, що сказано раніше про умови розуміння: що розуміння полягає не в перенесенні змісту з одної голови до другої, а тільки в тому, що, через подібність будови людської мислі, якийнебудь знак, слово, зображення, музичний звук є засіб перетворення іншого самостійного змісту, що є в мислі того, хто розуміє. *Du gleichst dem Geist, den du begreifst*, — говорить Дух Фавстові, тобто, якщо ти здатний розуміти другого, то до деякої міри йому рівний. Якщо слово, звук збуджує в тобі мисль, — значить ця мисль була в тобі в іншому вигляді, неорганізована, некрystalізована, але ніхто тобі її не дав. Із цього твердження виходить і друге, яке має велику вагу в історії поезії і взагалі в історії літератури: що особа поета, ті процеси, які відбуваються в його душі, скільки вони можуть бути нам відомі, для нас являють високий інтерес, бо вони є, по суті, процеси нашої душі, душі тих, хто розуміють і користуються поетичним твором. Особа поета виняткова лише тим, що в ній в більшій зосередженості перебувають ті елементи, що є і в тому, хто розуміє його твори. Між поетом і публікою його часу є дуже щільний зв'язок, що іноді виявляється у фактах дуже помітних, наприклад, у появі одночасно цілої низки типів, що не тільки попереду йдуть тих типів, які зображені відомим поетом, але й тих, що наслідують їх.

З приводу прислів'я „из избы сору не выносите“ я вказав на те, що доти, доки значення, зміщене в реченні, має для нас буквально розуміння і не є поетичний образ, доти ми не маємо знаку у відношенні до значення; лише тоді, як прислів'я дістає значення приповідне, воно дістає значення *знаку* і стає поетичним твором. Візьмім інший приклад: „Обсевок поневоле обойдеш“.

Тут треба вжити якогось зусилля, щоб розібрати, що сказано в прислів'ї в буквальному розумінні. *Обсевок* — це те місце, що при сівбі його обходять; значить, коли жнеш, це місце мимоволі обійдеш. В буквальному розумінні це — твердження прозаїчного, наукового характеру. Прислів'я це взято з кола знань хлібороба, постало в селянському побуті. В якому випадку воно може набути поетичного значення? До якого випадку можна прикласти його? Підібрати подібний приклад уживання іноді буває дуже тяжко. Тут ми натрапляємо на ті труднощі, що їх зустрічаємо при навчанні дітей, знайомлячи їх із таким поетичним твором, як байка і прислів'я. Нам дано прозаїчне наукове узагальнення, що не є для нас поетичний образ, бо прикладання його значення, — для якого воно може бути знаком, — ми не маємо.

Прикладання якогонебудь поетичного твору полягає в тому, щоб систематично зібрати той зміст, що може групуватися коло образу. Дитина не може мати досить життєвого досвіду, щоб знайти коло вживання даного образу; якщо ми знайшли, то досить показати дитині найближчий випадок вживання образу, потім дальші узагальнення стануться самі собою. Поетичний твір мусить бути заучений, бо новий акт поетичної творчости, що полягає в прикладанні образу, скоро з'явиться новий *X* в житті, обумовлюється тим, що в пам'яті є готовий поетичний образ. Через це з педагогічного боку не можна не рекомендувати заучування поетичних творів.

Всякий знак — многозначний, це є властивість поетичних творів. Прислів'я „обсевок поневоле обойдеш“ може говорити не тільки те, що на негідну, нікчемну людину не звертається уваги, а може й те, що людина великих гідностей, але позбавлена тих умов, що потрібні в громадському житті, не впадає в око; або, що є потреба, щоб такі люди лишалися непомітними. Ми можемо вказати кілька випадків прикладання поетичного образу; коли вони вдалі, то низка подібних нових порівнянь невичерпна.

„За что меня обнесли чарой зелена вина?“ . Прислів'я це взяте з билін. Доти, доки це говорить учасник бенькету, це твір не поетичний; а коли замість справжнього бенькету уявити життєву учту, де обминають певну особу, ми дістанемо перенесене значення, отже, поетичний твір.

„Чужие холсты настятся, а наших и в суровье не бывало“. Дієслово „настятся“ виведено од слова *наст* — верхня, обмерзла поверхня снігу. *Холсты настятся* значить *белятсья*. Прислів'я це виникло в колі селянських жінок, що білять полотна. Коли це говорять про полотна, то речення має прозаїчне значення; а поетичним твором воно стає, коли людина нарікає на свою долю, порівнюючи її з долею інших, як, напр., у пісні „У сусіда хата біла“.

„Где ладья не рыщет, а у якоря будет“. Це прислів'я взято із сфери мореплавців — рибалок. До яких життєвих випадків можна прикласти це прислів'я? Його можна прикласти до богомольця, що де не ходить, а до дому дійде; до смерті, до якої, як до пристані, приходять усе, що живе; до людини, що її хочуть здержати од чогонебудь, узяти на припону, але не можуть.

Щодо правильности прикладання прислів'я ми, звичайно, можемо мати свою думку. Але коли для того, хто говорить, прислів'я є відповідь на питання, то другий цьому не суддя. Змісту поетичного твору не доводять, — „на пословицу, как на дурака, суда нет“. Це прислів'я мабуть уживають таким чином: у простолюдді прислів'я значить взагалі *слово*,

так само й *прізвище*, отже, якщо кому прізвище пристало, то на це й суду нема.

„*Одна голова и гудет и пляшет*“. Слово „гуси“ у старовину значило грати на музичному струменті; звідси слово „гусли“ й „гудок“; отже, у перекладі: *одна голова и играет и пляшет*, прикладається до людини самотньої, не сімейної; їй легше зносити злидні. Буквальне розуміння прислів'я: не завжди можна танцювати під чужу музику, за неї треба запластити, а коли граєш сам, то робиш це, коли хочеш.

Я вибрав прислів'я, що їх розуміння являє якісь труднощі. Ми натрапляємо на таке явище, що прислів'я являються нам загадками, і це не випадково, бо прислів'я відділяє од загадки щось дуже другорядне. Приклад. „Одно каже: світай боже, друге каже: не дай боже, третє каже: мені все одно, що вдень, що вночі“.

Це загадка і, як загадка, є поетичний твір. Вона розгадується так: *світай боже*, це говорить вікно, *не дай боже*, говорять двері, бо, як світ, через них безперестанку входять і виходять, це їм важко; *мені все одно*, говорить поперечний балок, який підтримує стелю у хаті (сволок), і якому, звичайно, однаково, що день, що ніч. Це — загадка, поки розгадкою є найближчі речі: вікно, двері й сволок. Але, коли ми знайшли їй прикладання до життєвих явищ, вона стає прислів'ям. Під світлом, наприклад, можна розуміти освіту, під вікном, дверима й балком — людей, що по-різному до неї ставляться.

„*У притчи на коне не уйти*“, тобто від неї не можна на коні утекти. Про яку притчу тут говориться? Що це за притча? Розуміння цього прислів'я зв'язане з етимологією, з поясненням окремого слова. В старовинній руській мові — *при-тѣча*, *при-тѣча*; той, хто говорить притчі, звався *приточникъ*, староруське *притѣчникъ*. Слово *притѣча* в розумінні приткнутого до іншого уживалося в двох значеннях: поперше, в значенні нещасного випадку — „вот притча случилась!“ Це значення дуже старе, воно зустрічається уже в пам'ятках XIII століття й пізніше. Між іншим у Домострої пояснюється, що, караючи когонебудь, не слід бити куди попадає і чим попадає, бо через це бувають усякі притѣчи: буває сліпота, глухота тощо.

Друге значення цього слова таке. В різних мовах подибуємо один спосіб висловлювати порівняння: а саме, порівняння являється речовинним, матеріальним наближенням речей одної до одної. Так, напр., у санскритській мові вираз для порівняння значить те саме, що й прикладання, у нас *приклад* значить примірювання, *приклад* значить *приложити*. В старовинній мові слово *притѣкнути* уживалося в розумінні порівнювати. Таким чином, в одному казанні, що дійшло до нас у списку 1200 років у збірнику, званому „Златоструй“, говориться: „не

беріть за лихе, браття, що я вас порівнюю з собаками (не зазирайте мене... понеже... вѣ псѣхъ притѣчю...)“.

Що ж після цього значить: „у притчи и на коне не уйти?“
Значить: не втекти од лиха. Лихо являли у вигляді жіночої постаті, що біжить, женеться за людиною, постаті, од якої на коні не втечеш. Є картини, що зображають вершника, який їде і не почуває, що поруч нього їде або сидить у нього за плечима смерть. Значення цих картин аналогічне значенню прислів'їв: „у притчи на коне не уйти“, або „ты от горя прочь, а оно тебе всочь“. *Сочить* значить стежити. *Сочить* звіра значить стежити звіра; *осочник* — це той, хто робить це, *осока* — облава, *всочь* (прислівник) значить *вслед*.

Тепер ми часто зустрічаємося з такими міркуваннями: і чому це Гете не міг обійтися без чортовиння? Хіба він не міг вибрати образи, що більше до вподоби співробітникам журналу „Дело“? Навіщо Тургенев грає на струнах містицизму, то в „Песне торжествующей любви“, то в „Кларе Милич“. Це з боку поета є якась застарілість, відсталість; ці мітичні образи не потрібні, шкідливі, діти можуть лякатися їх (ніби діти такі дурні, що, коли їм кажуть про відьом, вони повірять, що такі відьми можуть схопити їх). Я гадаю, що з цього боку такі скарги фалшиві, і коли прикладати до поета, вони заходять надто далеко, простягають деспотизм читача в такі сфери, куди доступу немає. Читач волен читати чи не читати твори поета, визнавати їх за гарні чи ні, але вимагати, щоб вони були такі, а не інші, це — як висловився Гете, — з чобітьми в чужу душу влазити. Якщо зміст твору змальований таким, а не іншим образом, як його судити за це? Ми можемо скористуватися з нього чи ні, ми можемо сказати, що цього не розуміємо і тільки; казати ж більше, казати, що дурень той, хто це розуміє, це вже занадто. Чи можемо ми в наші часи, такі далекі од мітичного, чи можемо ми, вживаючи, напр., вираз „от притчи на коне не уйти“, уявити, що ця притча женеться за нами, а ми від неї тікаємо на коні? Звичайно, ні. Я гадаю, що скарги критиків на застарілість цих образів є скарги на нездатність, на безсилля зрозуміти, розширити й поглибити значення поетичного образу. Звичайно, самі критики можуть цього і не підозрівати.

ЛЕКЦІЯ ДЕСЯТА

Все, що можна сказати про виникнення поетичного твору і вплив його на самого автора й на читача, є в щільному зв'язку з питанням про відношення основних складових частин, або елементів, поетичного твору. Хоч який був би складний поетичний твір, він може бути зведений до такої схеми: щось, яке ми визначаємо через x , неясне для автора, яке існує як питання для нього, шукає відповіді. Відповідь автор може знайти тільки в попередньому, уже набутому, або навмисне розширюваному змісті своєї мислі. Цей зміст ми визначимо через A . Кажучи інакомовно, в цьому A під впливом x відбувається якийсь рух, неспокій, хвилювання; x ніби відштовхує з A все для нього непідхоже і притягає споріднене: це останнє сполучається в образі a і відбувається судження: x я уявляю у вигляді a . Це той самий процес, який ми помічаємо у виникненні окремого слова: a є те, що ми називаємо уявленням у слові, образом у поетичному творі або те, що ми називаємо сукупністю образів, коли поетичний твір складний. Для того, хто розуміє (тобто читача), існує тільки готовий поетичний твір. Сприймання є повторення процесу творчості в зміненому порядку, про що вже сказано. Отже, під a той, хто розуміє, краще розумітиме своє питання, своє x . Питаємо, чи має для нас якусь вартість узнати, що саме розумів поет під своїм питанням, що саме його непокоїло. Хоч наперед ми повинні сказати, що чужа душа — темний ліс, але, проте, через обставину, що я її вказав раніше, через типовість самого поета, через те, що він до певної міри є характерний взірць свого читача, самому читачеві не може бути байдуже, що розумів поет під своїм x , і тому, скільки це доступно, воно заслуговує на дослід. Щодо письменників минулих віків у дев'ятох десятих або ще більшому числі випадків ми позбавлені можливості визначити з точністю це x . У сприятливіших умовах ми стоїмо щодо письменників нашого часу, коли маємо якісь відомості про їхнє життя і коли (що надто важливо) певний поетичний твір є не єдиний у своєму роді.

Ми помічаємо дуже часто, що певний *x*, певне питання, що тривожить письменника, пояснюється для нього самого не самим актом свідомости, не самим твором, а послідовним рядом творів, рядом, що частенько, як ми знаємо щодо Пушкіна й інших, розкладається в прогресивному порядку, тобто, що ряд відповідей на якийсь *x* стає все певніший і ясніший у напрямі до кінця. Зіставлення цих творів, що відповідають на схожі питання, пояснює нам до певної міри саму властивість цих питань. Якщо настрій поета суб'єктивний, тобто якщо в ньому переважає ліризм, якщо головною дієвою особою, головною натурою (говорячи мовою маляра) для поета є він сам, то послідовний ряд відповідей на шукане визначає собою ряд ступенів самопізнання. Суть не міняється, якщо тим, що пізнається, буде не сам письменник, а певні громадські відносини, що цікавлять його і перебувають у щільному зв'язку з його особистим життям. Я сказав, що виникнення поетичного образу настає за певним хвилюванням, за певним напруженням. Це не має в собі нічого характеристичного і стосується до всякої роботи мислі. Діяльність поета є робота мислі, деякими сторонами дуже схожа з мислю науковою. Коли створення образу є для поета невідкладна потреба, то поет, щоб виразити свою мисль, неодмінно хапатиметься за перший - ліпший спосіб. Йому ніколи думати про те, що скаже про нього читач; йому ніколи одшукувати способи, тобто образи, що здалися б читачеві новими. Тут спостерігаємо те саме, що ми помічаємо в людей серйозної мислі щодо словесних виразів. — Хто розшукує слово не з тим, щоб по змозі точніше висловити думку, а щоб сказати краще, той не надає серйозного значення думці для себе. Гете говорить в „Фавсті“: *Wann einem ernst ist was zu sagen, ist's nötig Worten nachzujagen*, тобто, коли комусь треба серйозно щось сказати, хіба йому треба ганятися за словами? Звідси виходить, що справжні поети — не ті, що намагаються здаватися такими і роблять із поезії продажне ремесло, а ті, для кого це є справа їхньої душі, — що такі поети дуже часто беруть готові форми для своїх творів. Але, звичайно, через те, що зміст їхньої думки являє багато особливостей, вони неминуче вкладають у ці готові форми новий зміст і тим змінюють ці форми. Відомо, що Пушкін дуже впливав на всіх наступних поетів, але не всім однаково видно, який щільний був цей зв'язок у формах.

Візьмім для прикладу відомий вірш Лермонтова „Три пальми“ і це місце із „Подражания корану“:

И путник усталый на бога роптал,
Он жаждой томился и тени алкал,
В пустыне блуждая три дня и три ночи!
И зноем и пылью тягчимые очи

С тоской безнадежной водил он вокруг,
И кладезь под пальмою видит он вдруг...
И к пальме пустынной он бег устремил,
И жадно холодной струей освежил
Горевшие тяжко язык и зеницы,
И лег, и заснул он близ верной ослицы.
И многие годы над ним протекли,
По воле владыки небес и земли.

Настал пробужденья для путника час;
Встает он и слышит неведомый глас:
„Давно ли в пустыне заснул ты глубоко?“
И он отвечает: — „Уж солнце высоко
На утреннем небе сияло вчера;
С утра я глубоко проспал до утра“...
Но голос: „О путник, ты долее спал;
Взгляни: лег ты молод, а старцем восстал;
Уж пальма истлела, а кладезь холодный
Иссяк и засохнул в пустыне безводной,
Давно занесенный песками степей;
И кости белеют ослицы твоей“.

И горем об'ятый, мгновенный старик,
Рыдая, дрожащей главою поник.....
И чудо в пустыне тогда совершилось —
Минувшее в новой красе оживилось:
Вновь зыблется пальма тенистой главой;
Вновь кладезь наполнен прохладой и мглой.
И ветхие кости ослицы встают,
И телом оделись, и рев издают;
И чувствует путник и силу, и радость;
В крови заиграла воскресшая младость;
Святые восторги наполнили грудь;
И с богом он дале пускается в путь.

Тут ми маємо змогу до певної міри визначити відносно віршу „Три пальмы“, що до складу *A* між іншим увірхнув цей вірш Пушкіна, який визначив собою і розмір і загальний тон віршу „Три пальмы“; навіть більше — певні форми, певні закінчення віршів в обох творах однакові і вказують на запозичення. Проте образи в обох віршах — різні. Яке ж *x* щодо віршу „Три пальмы“? Це мені здається загадковим і вартим досліджу. Я постараюся вказати ряд відповідей, що є між собою в зв'язку, на одно *x* Лермонтова, до яких належить, мабуть, і вірш „Три пальмы“. Якщо усунути подробиці, то сила віршу зосереджується на цьому:

В песчаных степях аравийской земли
Три гордые пальмы высоко росли.
Родник между ними из почвы бесплодной
Журча пробивался волною холодной,
Хранимый под сенью зеленых листов
От знойных лучей и летучих песков.
И многие годы неслышно прошли;
Но странник усталый из чуждой земли,

Пылающей грудью ко влаге студеной,
Еще не склонялся под кущей зеленой,
И стали уж сохнуть от знойных лучей
Роскошные листья и звучный ручей.

В чім характерна риса цього образу? Пальми незадоволені з своєї долі, вони хочуть хвилювання, тривоги, блиску, повноти життя... В результаті сталося те, про що говориться в кінці віршу.

Но только что сумрак на землю упал,
По корням упругим топор застучал —
И пали без жизни питомцы столетий!
Одежду их сорвали малые дети,
Изрублены были тела их потом,
И медленно жгли их до утра огнем.
Когда же на запад умчался туман,
Урочный свой путь совершал караван;
И следом печальным на почве бесплодной
Виднелся лишь пепел седой и холодный;
И солнце остатки сухие дожгло,
А ветром их в степи потом разнесло.
И ныне все дико и пусто кругом...

Гадати, що автор малює тут свій особистий стан ми не мали б підстави, якби перед нами був тільки цей вірш, але ми його можемо зіставити з деякими іншими.

З приводу віршу „Парус“ зазначу, що властивість справжнього поета, тобто не великого неодмінно, а щирого (як і скрізь, так і тут є чимало людей іншого порядку), — це по змозі писати з натури.

З біографічних даних, що ми маємо про Пушкіна і Лермонтова, раз-у-раз яснішим робиться висновок, що багато з того, що, наприклад, Белінський, згідно з філософськими поглядами, під впливом яких він сам був, вважав творенням з нічого, — що багато з цього писано з натури. Так в одному з листів Лермонтова ми знаходимо вказівку на те, що вірша „Парус“ написав він до 2-го вересня 1832 р. на березі моря¹⁾. На підставі другого подібного випадку, на підставі віршу „Ветка Палестины“, написаного протягом півгодини у Муравйова, що подорожував до святих місць і що в нього Лермонтов справді бачив пальмову гілку перед іконою, можна гадати, що й вірш „Парус“ склався в кілька хвилин, коли автор дивився на парус. Але він висловлював те, що бачив, не об'єктивно, а вкладав у це зображення щось таке, чого в натурі очевидячки бути не могло:

Белеет парус одинокий
В тумане моря голубом...
Что ищет он в стране далекой?

¹⁾ Лист до М. О. Лопухіної, 1832.

Что кинул он в краю родном ?
Играют волны ; ветер свищет,
И мачта гнется и скрипит...
Увы ! он счастья не ищет,
И не от счастья бежит !
Под ним струя светлей лазури,
Над ним луч солнца золотой ;
А он, мятежный, просит бури,
Как будто в бурях есть покой !

Він питає: „что ищет он в стране далекой?“ „что кинул он в краю родном?“ Отже, він має на увазі певний душевний стан, свій або чужий, що його можна назвати шуканням у країні далекій, залишенням у ріднім краю. Той самий характер мають і останні чотири рядки віршу.

Я гадаю, що навіть простого зіставлення віршів „Три пальми“ і „Парус“ досить, щоб визначити спільну властивість того образу, що поданий у першому вірші *трьома пальмами*, а в другому *кораблем*.

Я згадав вище, що коли ми маємо ряд послідовних відповідей автора на те ж саме питання, то наступні відповіді робляться раз-у-раз певніші, раз-у-раз ясніші, раз-у-раз менш інакомовні.

Я зупинюся на визначенні слова інакомовність.

Є два роди інакомовності: в одному — образ належить до другого порядку явищ, ніж його значення, наприклад, у даному разі, з одного боку, корабель, з другого — людина¹⁾. В другому — образ і значення належить до того ж порядку явищ²⁾. Це звичайна художня типовість. Коли ми дивимося на портрет невідомої людини, ми кажемо, що не знаємо, кого зокрема зображує портрет, але знаємо подібних людей. Ряд послідовних відповідей на те саме питання переходить од інакомовності першого роду до інакомовності другого.

Поруч строфи „под ним струя светлей лазури... покой“, як образу байдужости, недбалости до оточення, можна навести кілька рядків із „Героя нашего времени“ (в кінці I-го розділу журналу Печоріна — „Тамань“). Подорожній офіцер вплутався в життя „честних контрабандистов“, зруйнував їхній спокій, змусив їх переселитись, і от кінцеві слова його оповідання про це: „что случилось со старухой и бедным слепым — не знаю. Да и какое дело мне до радостей и бедствий человеческих, мне, странствующему офицеру, да еще с подорожной по казенной надобности“...

Те ж саме висловлено далеко повніше в II-му розділі „Княжна Мери“, а саме, після розмови з князівною в кінцевих словах оповідання:

¹⁾ Це — метафора. (Ред.)

²⁾ Це — синекдоха в слові, тип — в літературі, як випадок однини замість множини, частина замість цілого. (Ред.)

„И теперь здесь, в этой скучной крепости, я часто, про-
бегая мыслию прошедшее, спрашиваю себя: отчего я не хотел
ступить на этот путь, открытый мне судьбою, где меня ожи-
дали тихие радости и спокойствие душевное... Нет, я бы не
ужился с этой долею! Я, как матрос, рожденный и выросший
на палубе розбойничьего брига: его душа сжилась с бурями
и битвами и, выброшенный на берег, он скучает и томится,
как ни мани его тенистая роща, как ни свети ему мирное
солнце; он ходит себе целый день по прибрежному песку,
прислушивается к однообразному ропоту набегающих волн
и всматривается в туманную даль; не мелькнет ли там, на
бледной черте, отделяющей синюю пучину от серых тучек,
желанный парус, сначала подобный крылу морской чайки, но
мало-по-малу отделяющийся от пены валунов и ровным бегом
приближающийся к пустынной пристани“...

З кого списано це, скільки це суб'єктивно, це лишається
питанням, хоча, звичайно, з повною підставою гадають, що
автор тут говорить про самого себе. У всякім разі, цей образ
прикладається до окремої людини; але ось прикладення цього
ж самого до людства у відомому вірші „Валерик“.

Я думал: жалкий человек.
Чего он хочет? Небо ясно,
Под небом места много всем,
Но беспрестанно и напрасно
Один враждует он... зачем?

Подібних циклів образів можна подати багато, для деяких
поетів — по кілька. Із цієї упертості мислі, характерної для
багатьох поетів, наприклад, для Гете, з того, що творення
ними образів, а значить, відповідей на певні питання, триває
цілі роки, од молодости до старости; із цієї настирливості
питань ми маємо підставу робити висновок про важливість
питань для самого автора. Розглядаючи окремі акти, що на
них поділяється це шукання, ми можемо апіорно сказати, —
що настирливіше питання, то тривожніший стан при наро-
дженні мислі, то бажаніше мусить бути почуття заспокоєння,
прояснення мислі, що супроводить народження образу. Про це
ми можемо великою мірою судити по собі, бо стан душі по-
етової не є щось виняткове, але властивий і іншим людям;
у меншій мірі й вони можуть відчувати неспокій мислі, що не
доходить до своєї яскравості. Щодо поетів ми маємо низку
признань, як заспокойливо впливає створення поетичного
образу. Сюди, між іншим, належить таке місце в „Сказке для
детей“ Лермонтова:

Кипя огнем и силой юных лет,
Я прежде пел про демона иного:
То был безумный, страстный, детский бред...

„Демон“ був перероблений автором чотири чи п'ять разів протягом кількох років.

Но я не так всегда воображал
Врага святых и чистых побуждений,
Мой юный ум, бывало, возмущал
Могучий образ. Меж иных видений,
Как царь, немой и гордый он сиял
Такой волшебной - сладкой красотою,
Что было страшно... И душа тоскою
Сжималась — и этот дикий бред
Преследовал мой разум много лет.
Но я, расставшись с прочими мечтами,
И от него отделался — стихами!

Це вказівка на відоме явище, про яке кілька разів говорить Пушкін: створення образу кінчає собою певний період розвитку душевного життя, так що людина, озираючись назад, вважає, що й самий цей образ і те, з чого він постав, для нього стали чужі.

Те саме у вірші Тютчева „Поэзия“.

Среди громов, среди огней,
Среди kloчущих зыбей,
В стихийном пламенном раздоре,
Она с небес слетает к нам —
Небесная — к земным сынам,
С лазурной ясностью во взоре,
И на бунтующее море
Льет примирительный елей.

Мені здається, не позбавлене інтересу те, що творення образу припадає саме не на продовження періоду хвилювання, шукання, тривоги, а саме на кінець його. Сюди належить місце з 1-го розділу „Евгения Онегина“ Пушкіна (строфи 57, 58, 59):

Замечу кстати: все поэты —
Любви мечтательной друзья.
Бывало, милые предметы
Мне снились, и душа моя
Их образ тайный сохранила;
Их после муза оживила...
Тепер от вас, мои друзья,
Вопрос нередко слышу я:
„О ком твоя вздыхает лира?
Кому, в толпе ревнивых дев,
Ты посвятил ее напев?
Чей взор, волнуя вдохновенье,
Умильной лаской наградила
Твое задумчивое пенье?
Кого твой стих боготворил?“
И, други, никого, ей богу!
Любви безумную тревогу
Я безотрадно испытал.

Блажен, кто с нею сочетал
 Горячку рифм: он тем удвоил
 Поэзии священный бред,
 Петрарке шествуя вослед,
 А муки сердца успокоил,
 Поймал и славу между тем;
 Но я, любя, был глуп и нем.
 Прошла любовь, явилась муза,
 И прояснился темный ум.
 Свободен, вновь ищу союза
 Волшебных звуков, чувств и дум;
 Пишу, и сердце не тоскует;
 Я все грущу, но слез уж нет,
 И скоро, скоро бури след
 В душе моей совсем утихнет.
 Тогда - то я начну писать
 Поэму, песен в двадцать пять.

Із усього сказаного виходить от що: звичайно, ми знаємо, що поети пишуть, а читачі читають, і що без читачів неможлива література; але поетичний твір не є дитяча книжка або підручник, що його можна написати на замовлення так, як шикють чоботи. Поетичний твір є перш за все справа душі самого автора, є робота над його власним розвитком. Ми повинні високо цінити людину до такої міри щиро, як Пушкін, що викликає всім своїм життям довір'я до себе. Це — душа без кривини, і що більше ми знайомимося з ним, то глибшу повагу викликає він до себе, цілком відмінно від деяких інших російських поетів. Між іншим, ми маємо уривок із віршу Пушкіна, думка якого іншими словами потверджена одним із його листів¹⁾.

С толпой не делишь ты ни гнева,
 Ни удивленья, ни напева,
 Ни нужд, ни смеха, ни труда,
 Глупец кричит: „куда, куда?
 Дорога здесь!“ — но ты не слышишь
 Идешь, куда тебя влекут
 Мечты невольные. Твой труд
 Тебе награда — им ты дышишь,
 А плод его бросаешь ты
 Толпе, рабыне суеты...

Те саме у вірші „Разговор поэта с книгопродавцем“.

Вам (поэтам) ваше дорого творенье,
 Пока на пламени труда
 Кипит, бурлит воображенье;
 Оно застынет, — и тогда
 Постыло вам и сочиненье.

¹⁾ „Вообще пишу много про себя, а печатаю поневоле и единственно для денег; охота являться перед публикою, которая вас не понимает“. (Соч. Пушкина, том V, стор. 577, вид. Л. Е. Поліванова, лист до Погодіна).

Позвольте просто вам сказати:
Не продається вдохновеньє,
Но можно рукопись продать.

Дві різних речі — продати рукопис і писати на продаж. Я цим не хочу сказати, щоб поет стояв поза економічними законами життя; поет може бути, як Ганс Сакс, і шевцем (шевцем він був і в поезії). Я наполягаю тільки на тому, що те саме ми бачимо в поезії, що можна спостерігати при користуванні окремим словом.

Людина говорить, нема сумніву, тільки в товаристві, *але вона говорить перш за все для самої себе*, тому що це є одна з фаз розвитку її власної думки.

Є ще одне свідчення, яке можна прикласти й до поезії, паралельне наведеному мною. Це — речення Гумбольдта про мову: „всьяке розуміння є нерозуміння“. Інак кажучи — розуміти іншого неможливо. Те, що ми називаємо розумінням, є акт особливого роду виникання мислі в нас самих з приводу висловленої іншими мислі. Те саме і в поезії: те, що є об'єктом пізнання для поета, тобто *x*, завжди у відношенні до образу є щось надзвичайно складне. Наприклад, коли мова мовиться про самопізнання і відповіддю на питання, що таке *Я*, є послідовно: Три Пальми, Парус, Печорин, то жаден із цих образів не вичерпує того, що пізнається. Ми можемо сказати, що *x* в поеті невимовне, що те, що ми звемо висловом, є ряд спроб визначити це *x*, а не висловити його. Однак, як коли я скажу, що переді мною свічка, в розумінні такої, що дає світло. Хіба цієї одною ознакою я вичерпаю зміст того, що є переді мною? Отже, вже самим цим, *x* образом поетичним невимовне.

Коли мова мовиться про самопізнання, ми можемо прикласти до самого поета речення Гумбольдта і сказати, що в його особистому житті всяка спроба зобразити себе призводить до нерозуміння. Звідси незадоволення поета з своїх образів доти, доки він перебуває під їхньою владою, і яке ще більшає, скоро він побачить, як розуміють цей образ інші. В останньому разі це незадоволення може викликати дуже гірке почуття жалю, що доводиться ділитися з людьми цим своїм скарбом. Звідси скарги митця взагалі і поета на невимовність мислі. У Лермонтова — кілька подібних скарг; між іншим сюди належать деякі місця з віршу „Не верь себе“.

Не верь, не верь себе, мечтатель молодой,
Как язвы бойся вдохновенья...
Случится ли тебе в заветный, чудный миг
Открыть в душе давно безмолвной
Еще неведомый и девственный родник,
Простых и сладких звуков полный —

Не вслушивайся в них, не предавайся им,
Набрось на них покров забвенья :
Стихом размеренным и словом ледяным
Не передашь ты их значенья.

I в „Мцыри“ :

Все лучше перед кем - нибудь
Словами облегчить мне грудь ;
Но людям я не делал зла,
И потому мои дела
Не много пользы вам узнать —
А душу ль можно рассказать ?

Суди належить один вірш Тютчева „Silentium“, що здається зовсім безглуздим, скоро ми його задумаємо перетворити на прозу, тобто коли б ми його розуміли буквально :

Молчи, скривайся и таи
И чувства, и мечты свои !
Пускай в душевной глубине
И всходят, и зайдут оне,
Как звезды ясные в ночи :
Любуйся ими и молчи.
Как сердцу высказать себя ?
Другому как понять тебя ?
Поймет ли он, чем ты живешь ?
Мысль изреченная есть ложь.
Взрывая, возмутишь ключи :
Питайся ими и молчи !
Лишь жить в самом себе умей !
Есть целый мир в душе твоей
Таинственно - волшебных дум ;
Их заглушит наружный шум,
Дневные ослепят лучи :
Внимай их пенью и молчи.

ЗМІСТ

	Стор.
Вступна стаття — <i>О. Фінкель</i>	3—21
Від редакторів — проф. <i>О. Ветухов, Ф. Зелинський</i>	22—25
Лекція перша. Тема лекції — взаємовідносини між словом та поетичним твором. Чому взято за основу байку. Науковий за- бобон щодо життя слова та поезії. Байка в житті, на корені і в збірнику. Байка в житті складається з двох частин: самої байки (поетичного образу) і того життєвого явища, що сло- весно не визначається. Порівняння байки з емблемою, окре- мим поетичним висловом. Характерна риса байки — дія, єдність дії.	26—36
Лекція друга. Основні риси байки, як художнього твору: а) бай- ка є відповідь на найскладніші явища життя, б) єдність дій, що увіходять у її склад, в) відсутність складних характери- стик дієвих осіб, описів природи тощо, г) конкретність, одно- разовість, як спосіб поетичного узагальнення (однина замість множини)	37—45
Лекція третя. Поезія і проза — основні форми людського мис- лення. Байка і вживання її в житті та байка в збірниках письменників. Три письменницьких способи пояснення байки. Подвійна байка і моральний висновок. Основна хиба Лес- сінгового визначення байки. Образ, даний у байці, — по- зеія, а узагальнення до неї — проза.	37—56
Лекція четверта. Байка не є приклад до загального висновку і не доводить його. Наукове (прозове) доведення є завжди аналіза загального твердження на складові частини, а науко- вий приклад є один з моментів цієї аналізи. Що таке науко- вий факт? Взаємини між прикладом і загальною думкою, між фактом і законом, узагальненням. Байка дає конкретний факт, і навколо нього групується декілька узагальнень. Інакомовність байки, синтетичність поезії є засіб здобувати узагальнення, а не доводити їхню правдивість	57—65
Лекція п'ята. Теорія походження байки, щоб інакомовністю при- ховати, зробити приємнішою, правдиву думку. Інакомовність байки є засіб краще висвітлити думку. Походження прислів'я з байки шляхом інверсії. Прислів'я, як скорочений зміст байки	66—73
Лекція шоста. Художні засоби перетворення складного поетич- ного твору в прислів'я. Значення цього процесу для думки. Поетичний образ і взагалі процес поетичного мислення є процес згущення думки. Поезія не є якась прикраса думки, а одна з двох форм пізнання за допомогою слова. Два мо- менти критики в процесі користування художнім твором.	

- Процес виникнення прислів'я, як поетичного твору, із звичайного спостереження з життя. Приповідка („поговорка“), як елемент байки, прислів'я („пословиця“) 74—83
- Лекція сьома. Елементарні форми поезії — слова образні. Поетичні назви деяких рослин. Перетворення поетичних, образних слів на прозові, безобразні і навпаки. Чергування поетичного й прозового мислення. 84—90
- Лекція восьма. Слово не є засіб передавання думки. Процес пізнання шляхом порівняння і називання чогось словом є процес утворення нової думки в розумінні перетворення її. Значення слова для людини, як знаряддя розроблення, вдосконалення власної думки. Слово й художній твір, як засіб об'єктивації думки 91—95
- Лекція дев'ята. Поетичний твір є головним чином акт пізнання, що йде попереду прозового, наукового пізнання. Процеси висловлення, поетичної творчості і сприймання (критики) — однаково творчі процеси. Многозначність художнього твору . 96—100
- Лекція десята. Загальна схема художнього твору. Поетична творча діяльність — ряд ступенів самопізнання або пізнання соціального оточення. Образ утворюється не заради читача, а тому що він потрібний самому авторові. Два типи образної інакомовності: 1) образ узято з іншого кола явищ, ніж значення це (метафора, алегорія); 2) образ і значення належать до одного кола явищ (це типовість, одинина замість множини). Ілюстрації до цього з Лермонтова, Пушкіна. Творчість для себе і для інших 101—110

~~2425~~



