

Михайло Гнатюк Проблеми психології творчості
у науковому осмисленні
Івана Франка

Бурхливий розвиток природничих наук у 2-й пол. XIX ст. спричинився до захоплення проблемами загальної психології, зокрема психологічними механізмами творчості. Психологія літературно-художньої творчості як наука сформувалась у 2-й пол. XIX – на поч. XX ст. Художню творчість вона трактує як форму духової діяльності, пізнання себе і світу, що є вродженою потребою кожної людини. Психологія літературно-художньої творчості тісно пов'язана з проблемами психологізму в літературі і мистецтві, з ідеями психологічної школи в літературознавстві.

Власне, у кінці XIX ст. набуває популярності психологічна школа в літературознавстві, яка пов'язує літературний твір із психологічним станом митця.

Представники психологічної школи цікавляться мистецтвом передусім як виразом внутрішнього світу автора. Кожен твір, на думку прихильників цього напрямку, – автобіографічний, він відображає психологію художника, є наслідком його неповторних переживань.

На думку одного з найяскравіших представників психологічного літературознавства О. Потебні, важливе значення має самоспостереження митця, яке є найдостовірнішим джерелом творчості. Такі ж ідеї обстоювали й учні О. Потебні: Д. Овсяннико-Куликовський, А. Горнфельд, Т. Райнов, В. Харцієв. З іншого боку, ідеї психологічного літературознавства приходили в Україну від німецької експериментальної психології. В Європі в цей час викликали живе зацікавлення експерименти

німецьких психологів: В. Вундта, Е. Гартмана, М. Дессуара, Е. Штайнталя та ін.

Американський психолог А. Маслоу вважає, що кожна людина впродовж життя робить спроби реалізувати властиву їй природу, і це є її найвищою потребою. Він розрізняє первинну, вторинну та інтегровану творчість. Первинна творчість виникає зі сфери підсвідомого, вчений порівнює її з грою щасливих захищених дітей, вважаючи, що вона виявляється в спонтанності, відкритості до несвідомих спонук та імпульсів. Вторинну творчість психолог пов'язує з вторинними процесами свідомості, оскільки вона потребує обдумування, зваженого підходу і виникає у свідомості суворих і практичних людей, які з обережністю ставляться до всього, над чим працюють. Інтегрована творчість поєднує в собі первинну і вторинну та породжує великі творіння, тобто нею володіє справжня творча особистість [7, с. 272].

Психоаналітики стверджували, що «усі психологічні струмені у свідомості можуть бути пояснені причинно, але творчі первні, що кореняться у безмежності підсвідомого, назавжди закриті для людського пізнання. Вони завжди даватимуть змогу описати їхні прояви, здогадуватися про них, але не здатні вловити їхню суть» [15, с. 95].

Український психолог, дослідник психології творчості О. Роменець стверджує: «Творчість – це боротьба з усім хворобливим, творчість – це прояснення і душевне очищення, катарсис» [10, с. 5].

Творчі здібності людини (натхнення, інтуїція, фантазія, мислення) мають прямий стосунок до співвідношення теоретичної та практичної поведінки. Інтуїція тяжіє до практичного інтелекту, мислення – до теоретичного, уява відіграє роль активного посередника між ними. «Вона (інтуїція. – М. Г.) охоплює і практичну інтуїцію (без належної здатності уявити складну структуру відношень матеріальних речей інтуїція не зможе розкрити свою практичну базу), і теоретико-пізнавальне мислення (заповнюючи прогалини доказовості своєрідними образами, допомагаючи мисленню створювати абстрактні ідеали). У цьому – особлива роль уяви. Її формування, якщо воно буде належним, має забезпечити найплідніший перехід, зв'язок, взаємну трансдукцію теоретичної

і практичної поведінки, коли людина здійснює оптимальні перетворення дійсності – моральні, технологічні та інші, створює наукові, соціальні теорії тощо» [10, с. 15–16].

Ідеї психологічного трактування літературного твору, зокрема психології творчості, І. Франко сприймає через німецьку експериментальну психологію. Є. Адельгейм свого часу писав, що Франко широко використав і важливі дані експериментальної психології, і низку об'єктивних висновків, які ґрунтувалися на цих даних. Однак новаторська сміливість його праці «Із секретів поетичної творчості» «полягає не стільки у її застосуванні до вивчення поетичної творчості, скільки в тому, що він брав ідеї, які перебували в одних зв'язках, і знаходив для них несподівані, але внутрішньо виправдані зчеплення. Зокрема, це торкається проблеми підсвідомого» [1, с. 21].

Проблема підсвідомого

Малий російський академічний словник 1983 р. визначає підсвідомість як «сукупність психічних процесів і станів, які лежать поза сферою свідомості і недоступні для безпосереднього суб'єктивного досвіду» [11, с. 219]. Підсвідоме пов'язане з безпосереднім суб'єктивним досвідом особистості.

Автор сучасного російського підручника з психології творчості Л. Єрмолаєва-Томіна, аналізуючи особливості творчого характеру людини, стверджує, що «творчі потенції, які характерні для всіх людей на Землі, закладені в кожній людині на різній глибині підсвідомості, і “витягнути” їх до свідомості можна, лише спираючись на свою індивідуальність, а також на знання загальних законів як творчості, так і психології». І далі: «...знання потрібно отримувати не у готовому вигляді, їх повинен добувати сам творець» [4, с. 3–4].

Роль підсвідомого елемента в художній творчості є проблемою, над якою людство задумувалося здавна. Найвидатніші уми ще з глибини віків наголошували на важливій ролі підсвідомого в науковій та художній творчості. Підсвідоме як чинник художнього творення стало основою для дослідників психології творчості у ХІХ–ХХ ст. Цій проблематиці присвячували праці німецький психолог і філософ В. Вундт, український психолінгвіст

О. Потебня, російський психолог П. Виготський, болгарський фольклорист і літературознавець М. Арнаудов. Окремо варто згадати представників психоаналізу – З. Фройда, А. Адлера, К. Юнга. В Україні на рубежі XIX–XX ст. проблеми психології творчості розробляв І. Франко.

І. Франко у трактаті «Із секретів поетичної творчості» виходив із позицій індуктивної естетики, яка вивчає мистецькі явища, прагнучи передусім зрозуміти їхню природу, способи естетичного впливу і тим полегшити процес творчості. Вчений надавав перевагу індуктивному методу, оскільки він визволяє інтелект від суворої дедукції. Прагнення І. Франка дослідити механізми творчості було не випадковим, адже сама атмосфера його глибоких душевних переживань, його творчі муки спонукали замислюватися не лише над парадоксами природи, але й над парадоксами думки, проникнути в її таємниці.

Як вважав А. Айнштайн, учений не зможе подолати критичний момент у розв'язання складної наукової проблеми, якщо не почне вивчати сам процес мислення.

Розглядаючи естетичні основи поезії, І. Франко стверджував, що необхідно враховувати загальнопсихологічні чинники, які мають вирішальний вплив на процес поетичної творчості, а саме: роль свідомості, закони асоціації ідей, прикмети поетичної фантазії.

Франко виходив з того, що підсвідомий елемент відіграє у творчому процесі надзвичайно важливу роль, про що говорили ще стародавні греки. Саме в стародавніх греків божеством-нахненником для митця стає то муза, то Зевс, то Аполлон. Такі філософи, як Платон та Демокріт, вважають, що без «божого насланя» поет не може бути великим.

Український учений проаналізував твердження найвидатніших представників світової літератури від Гомера до Шевченка про роль підсвідомого елементу у творчому процесі, додаючи при цьому власні спостереження. У теоретико-естетичній думці аж до XVIII ст. усі заклики до покровителів поетичного творення перетворились на поетичні фігури. Хоча в кінці XVIII ст. відбувається нове повернення до розуміння поетичної творчості як божівилля. Крім Гете, Міцкевича, Шевченка, які міркували про те, що поетична творчість є чимсь відмінним від авторського людського

«я», Альфред де Віньї, Ламартін вважають свою творчість непередбачуваною, божественною: «Бог диктував, а я писав» [див.: 2, с. 38–49]. Для Франка підсвідоме – це передусім те, що людина зазнала у своєму житті, найбільша частина сталих вражень, здобутки багатотисячолітньої культурної праці всього людського роду. І. Франко виходить з концепції підсвідомого Г. Фехнера, використовуючи вчення М. Дессуара про «верхню» та «нижню» свідомість.

Враження зовнішнього світу, як довели німецькі експериментальні психологи (В. Вундт, Е. Гартман), «перейшовши через ясну верству верхньої свідомості, помалу темніє, щезає з поверхні, тоне в глибокій криниці нашої душі і лежить там погребане, як золото в підземних жилах. Та й там, хоч не приступне для нашої свідомості, все те добро не перестає жити, раз у раз сильно впливає на наші суди, нашу діяльність і кермує нею не раз далеко сильніше від усіх контраргументів нашого розуму. Отсе є та нижня свідомість, те гніздо «пересудів» і «упереджень», неясних поривів, симпатій і антипатій. Вони для нас неясні, власне для того, що їх основи скриті для нашої свідомості» [12, с. 61].

Ствердимо, що психічні струмені у свідомості можуть бути пояснені причинно, і наукове пояснення тих творчих первнів, «що кореняться у безмежності підсвідомого, назавжди закриті для людського пізнання. Вони завжди даватимуть змогу описати їхні прояви, здогадуватися про них, але не здатні зловити їхню суть» [15, с. 95].

Проблема підсвідомого для І. Франка не була кінцевим пунктом аналізу твору. Говорячи про складну взаємодію «нижньої» та «верхньої» свідомості, вчений говорив про складні закони взаємодії між ними, і при цьому бачив наслідки цієї взаємодії, те, чого не бачили інші дослідники. Так, посилаючись на працю М. Дессуара «Das Doppel-Ich» (Друге Я), І. Франко акцентує увагу на тому, «що велика сила спостережень, зібраних в останніх часах, довела нас до розуміння того факту, що кожний чоловік, крім свого свідомого «Я», мусить мати в своїм нутрі ще якийсь друге Я, котре має свою окрему свідомість і пам'ять, свій окремий суд, своє почуття, свій вибір, свою застанову і своє ділання, – одним словом, має всі прикмети, що становлять психічну особу» [12, с. 60].

І. Франко вважав, що у снах часто виринають давно забуті події з нашої молодості, які довгі роки дрімали під верствою пізніших вражень, а тим часом вони проходили через верхню свідомість і засипали, покривали їх.

Про значення «нижньої свідомості» І. Франко пише, що вона «має величезне позитивне значення, бо робить сю нижню свідомість величезним, невичерпним магазином думок і почувань, багатим шпихліром, котрого засіки при корисних обставинах можуть відчинитися і видати з себе скарби, про які їх щасливий власитель не раз і сам не знав нічогосінько. Майже кождий чоловік має в собі величезне багатство ідей і почувань, хоча мало хто може і вміє користуватися ними» [12, с. 62].

Російський фізіолог І. Павлов говорив про значення підсвідомого елемента та експериментально розкрив фізіологічну природу тих психологічних явищ, які ще І. Франко називав «стерті враження». Елементи підсвідомого виникають у людській психіці, за І. Павловим, пройшовши через свідомість, отже, під її контролем. Таким чином, у сферу підсвідомого потрапляє не будь-що, а відібране свідомістю, інакше кажучи, перевірене людським досвідом. Тому нема нічого дивного, коли ці елементи, ставши матеріалом підсвідомого, досить часто стають фактом свідомості, ефективно допомагають навіть у найскладнішій психологічній діяльності – у творчій роботі.

Процес переходу підсвідомого у сферу свідомого переважно залежить від волі людини, проходить при навмисному спрямуванні роботи мозку у відповідному напрямі. Але трапляється, що підсвідоме впливає на поверхню свідомості, і тоді комплекси «стертих вражень» можуть давати несподівані результати: сон або сильне нервово збудження. Причини цих збуджень завжди матеріально зумовлені.

Франкові належить важливий висновок про те, що наша психіка побудована дуже добре, бо враження зовнішнього світу не завжди стоять на поверхні нашої свідомості.

Думки, спогади, поринувши в неосвітлені глибини, звичайно не виказують себе, але впливають на повсякденне життя людини, її вчинки та рішення. Однак, на думку І. Франка, мало хто вміє користуватися незліченними скарбами «нижньої свідомості»,

люди можуть прожити ціле життя, не догадуючись, яким золотом вони володіють. Але, знаючи це, не можна за першим бажанням викликати забуте враження. Для цього потрібні або сприятливі умови, або природна схильність. Беручи до уваги співвідношення «верхньої» і «нижньої» свідомості, І. Франко робить висновок, що художник є особистістю з особливим психічним складом. Про це надзвичайно важливе відкриття говориться у франкознавстві дуже мало, хоча думка І. Франка про художній тип підтвердилася дальшими дослідженнями І. Павлова, який довів, що завдяки двом сигнальним системам і в силу давніх усталених сфер діяльності людини можна виділити три типи людей: художній, мисленний і середній.

На думку І. Павлова, люди, в яких переважає І сигнальна система з її образним відображенням, належать до художнього типу: це музиканти, письменники, живописці, актори. При переважанні ІІ сигнальної системи формується мисленний тип, характерною особливістю якого є сила абстрактного мислення. Збалансування обох систем – це середній тип (ІІІ сигнальна система). Представники середнього типу поєднують у собі риси художнього і мисленного типу. І. Павлов зауважив характерну особливість художнього типу: цілісність і живучість сприйняття, що забезпечує повноту, наочність й емоційну забарвленість у відображенні дійсності.

Художній тип, перебуваючи під впливом натхнення, приводить до еруптивності. Еруптивність – це, за І. Франком, здатність час до часу піднімати «цілі комплекси давно похованих вражень і споминів, покомбінованих нераз також несвідомо, одні з одним на денне світло верхньої свідомості» [12, с. 64]. Еруптивність, вважає І. Франко, – ознака таланту.

І. Франко наводить приклад, як протягом 16 днів постала знаменита трагедія Грільпарцера «Прабабка». Вчений посилається на Задгера, який у праці «Seelentiefen» (Таємниці душі) (с. 135, 1898) передає динаміку творення тексту: в нижній свідомості Грільпарцера було нагромаджено багато страховинних оповідань про лицарів і духів, що їх поет чував і бачив на сцені ще замолоду. В нижній свідомості були не менше страховинні дитячі спомини про «лямус» – величезний пустий будинок, заселений страшними

розбійниками, циганами і духами. Тим часом план «Прабабки» уже був у голові, хоч з часом також потонув у потоці свідомості. «Треба ще було тільки одного товчка збоку, щоб усе те піднести до світлої свідомості. А тим товчком було описане тут душевне зворушення. Ще попереднього дня поетова верхня свідомість надарма мучилася над виконанням драми і ледве-ледве сплodiла перших 8–10 рядків. Аж по тій психологічній бурі почала нижня свідомість продукувати автоматично, і тепер поплили думки і вірші самі могутими хвилями, а верхня свідомість, так сказати, не мала що більше робити, як сидіти і переписувати – коли вільно про такі абстрактні настрої виражатися такими антропоморфними образами (Dr. I.Sadger, Seelentiefen, 8 r. 135 віденського тижневика “Die Zeit»)» [12, с. 63–64].

Психоаналітичні візії підсвідомого вперше у своїй творчій практиці використав австрійський психіатр З. Фройд, який розглядав художню творчість як сублимований символічний вираз вихідних психічних імпульсів і потягів (інфантильно-сексуальних у своїй основі), відкинутих реальністю, які знаходять своє компенсаторне задоволення у фантазії.

Психоаналітики, насамперед З. Фройд, убачають в історії літератури ряд стійких сюжетних схем, в яких автор ідентифікував себе з героєм і змальовував або реалізацію своїх підсвідомих бажань, або їх трагічне зіткнення з силами соціальної чи моральної заборони.

Чи Франкова теорія психологічного аналізу твору, конкретніше його концепція психології творчості, пов'язана з теорією З. Фрейда? На це питання по-різному відповідають сучасні дослідники. Якщо І. Михайлин [8] намагається знайти спільне і відмінне у праці З. Фрейда «Глумачення сновидінь» та в трактаті І. Франка «Із секретів поетичної творчості», то румунська дослідниця М. Ласло-Куцюк безспідставно вважає, що Франкова теорія підсвідомого не має нічого спільного з теорією З. Фрейда, а своє розуміння «верхньої» та «нижньої» свідомості український учений черпав з інших джерел. На думку дослідниці, Франкова теорія підсвідомого постає з експериментальної теорії Г. Фехнера, який звернув увагу на образи, які формуються у людському мозку, що є однією з великих проблем сьогоденної психології.

На основі аналізу розвідки І. Франка «Із секретів поетичної творчості» М. Ласло-Куцюк резюмує, що український учений «не міг не знати праці молодого тоді ще віденського лікаря, який почав свої дослідження, вивчаючи прояви істерії, які явно мають зв'язок з регуляцією сексуальних бажань. У Франка таких проблем взагалі нема. Його цікавила експериментальна психологія, отже, цікавив Густав Фехнер. А Фехнер основувався на праці Йогана Фрідріха Гербарта, який перший вказав на те, що в людини є верхня і нижня свідомість» [5, с. 6].

Відкидаючи вирішальний вплив на теорію підсвідомого І. Франка концепції З. Фрейда, М. Ласло-Куцюк, на нашу думку, слушно зауважує, що саме Фехнер вперше заговорив про роль і бажання насолоди в механізмах людської душі і цим випередив Фрейда. «Отже, треба вважати, що від експериментальної психології Фехнера веде своє літописання модерна психологія, хоч він опублікував свої праці ще у 1860 р. і не вважав себе виключно дослідником людської душі (його в рівній мірі цікавила і фізика, і хімія)» [5, с. 7].

М. Ласло-Куцюк звертає увагу на те, що психологічні аспекти художнього творення стали спочатку предметом художнього узагальнення, а вже потім наукових трактатів. На думку дослідниці, ще в повісті «*Voas constrictor*» (кінець 70-х – початок 80-х років), яка є одним з найбільших здобутків бориславського циклу І. Франка, маємо намагання автора за допомогою художніх засобів показати зв'язок між уявою та сновидінням, між тілом і душею людини. При цьому світова література давала І. Франкові багатий матеріал, яким він широко користувався. Можемо ствердити, що саме світова література, ставши інтертекстом творчості І. Франка, була хронологічно предтечею його теоретичних узагальнень.

Значення «нижньої» свідомості в поетичній творчості важливе не тільки для психолога, але й для літературного критика. Якщо для науки психології важливим є пізнання основної прикмети – еруптивності його «нижньої» свідомості, тобто здатності час до часу піднімати цілі комплекси давно похованих вражень і споминів, то літературна критика ставить перед собою інше завдання. «Літературний критик власне в тій перевазі несвідомого

при творчій процесі має певний критерій до оцінки, за якими шедеврами стоїть правдивий поетичний талант, правдиве «вітхнення», а де є холодне, розумове, свідоме складання, гола техніка, дилетантизм. Відсуваючи набік твори дилетантів, котрі, зрештою, можуть бути і гарні і цінні чи то для психолога, чи для соціолога, чи для політика, критик тільки на творах правдивих, вроджених поетів буде студіювати секрети їх творчості, бо тільки тут ся творчість являється елементарною силою головно з огляду на форму, а почасти також з огляду на зміст і композицію» [12, с. 64].

Ідеї, започатковані в попередніх дослідженнях з психології творчості, знаходять своє продовження у працях сучасних українських дослідників Г. В'язовського [3], А. Макарова [6], Р. Піхманця [9], які аналізують насамперед зв'язок підсвідомого зі сновидіннями та з художністю літературних творів.

Аналізуючи сновидійну образність Т. Шевченка, фантастичні візії Лесі Українки та прояви підсвідомості у творчості сучасних поетів, А. Макаров пише: «Умовність, фантастичність, фантазмагоричність сновидінь стали супутниками філософічності і публіцистичності в нашій поезії» [6, с. 169]. Без них поезія перетворилася б на заримовані статті з питань педагогіки, соціології, політичного життя чи природознавства, тобто втратили б найголовнішу ознаку поезії – мистецьку вартість. Справжній художник не просто констатує факт, подію, що відбулась у житті суспільства, світу, він переводить все на особистісний, суб'єктивний рівень. Тільки перетоплені в горнілі мистецької свідомості знання можуть отримати якусь емоційну оцінку й вилитись поетичними рядками. Оскільки звичайні вербально-логічні означення, вважає Ю. Макаров, не здатні відтворити всіх суб'єктивно-значимих відтінків засвоєного, то на допомогу приходять специфічні образи, символи, притчі і міфи.

Роль асоціацій та фантазії у поетичному творі

Торкаючись проблеми асоціацій у художньому творі, І. Франко визначив два закони, досліджені сучасною психологією. Зокрема, німецький психолог В. Вундт відкрив «два такі закони: 1) закон подібності (в найширшій значенні цього слова) і 2) закон привички». Будь-яка ідея, як стверджує І. Франко, може

викликати за собою іншу ідею або подібну чим-небудь до неї, або таку, яку ми привикли зв'язувати з нею задля часової близькості або періодичності.

Інший німецький психолог Г. Штайнталь сформулював три закони асоціацій, які згодом прийняв В. Вундт. І. Франко ілюструє ці закони на прикладі поетичних творів Т. Шевченка. Звичайна асоціація, на думку вченого, це коли з образом пожежі в уяві виникають: крик, метушня, голос дзвонів, гасіння вогню і т. ін. Цілковито іншою є природа незвичайної асоціації. «Аби уявити собі, що люди серед пожежу танцюють, бенкетують та співають, на се треба незвичайного напруження нашої уяви, треба праці або поетичної сугестії. То ж коли Шевченко в своїх «Гайдамаках» два рази малює нам бенкети серед пожежів, у Лисянці й Умані, коли співає, як-то

серед базару
В крові гайдамаки ставили столи
Дещо закопали, страви нанесли
і сіли вечерять, –

то мусимо сказати, що він іде проти того Штайнталевого закону, тягне нашу уяву від звичайного ряду асоціацій до незвичайного» [12, с. 67].

І. Франко стверджував, що справжній поет веде уяву читача від звичайних до незвичайних асоціацій, досягає одного з наймогутніших способів поетичного малювання – контрасту. Якщо художник, «кладучи на малюнку близько одну коло одної дві плями різних кольорів, що стоять далеко один від одного в шкалі барв, те саме осягає поет, шарпаючи в відповіднім місці нашу уяву від звичайного асоціативного ряду до незвичайного або просто супротивного. Се діється особливо в тих творах, де темою є мішані чуття, драматичні ситуації, сильні людські афекти та пристрасті. Зовсім інакше в малюнках ідилічних, спокійних, несконфлігованих ситуацій, однорідних – усе одно, веселих чи сумних настроїв» [12, с. 67–68].

Шевченкова майстерність полягає у вмінні використовувати поетичну градацію, яку І. Франко наочно демонструє на прикладі початкових віршів Шевченкового заповіту:

Як умру, то поховайте
 Мене на могилі,
 Серед степу широкого
 На Україні милій.

«Вже слово «поховайте» будить в нашій уяві образ гробу; одним замахом поет показує нам сей гріб як частину більшої цілості – високої могили; знов один замах, і ся могила являється одною точкою в більшій цілості – безмежнім степу; ще один крок – і перед нашим духовим оком уся Україна, огріта великою любов'ю поета» [12, с. 68–69].

Крім аналізу трьох законів асоціацій, І. Франко у своєму трактаті визначає роль фантазії у поетичному творі. Сучасна психологічна наука вважає фантазію творенням нових образів зі старого досвіду, або новою комбінацією старих елементів. Уяву порівнюють з іншими психічними процесами, насамперед з пам'яттю та мисленням. Якщо пам'ять протиставляється творчій здатності фантазії, то мислення – її наочно-образному характерові.

Фантазія відіграє важливу роль у абстрактних науках. Проте ця роль надто складна, коли відшукують зв'язок фантазії з відчуттям, сприйняттям, почуттям. І волею. У психології існують, наприклад, такі поняття, як «емоційний тон відчуття», «осмисленість сприймання», «емоційна і логічна пам'ять», «довільна і недовільна увага», «логіка почуття», «репродуктивна (пов'язана з пам'яттю) і творча уява» і т. і. «Фантазія бере участь у сприйманні художньої картинки, створюючи враження, що перед нами не полотно, а жива дійсність. Сприймаючи предмет частинами, ми, проте, отримуємо його цілісний образ, що було б неможливо без роботи фантазії» [10, с. 133].

І. Франко ще у кінці ХІХ ст. порівнював поетичну фантазію з сонними привидами, а далі з галюцинаціями, оскільки вони є явищами одної категорії. Творячи «свої постаті, поет в значній мірі чинить те саме, що природа, викликаючи в людській нервовій системі сонні візії та галюцинації. Значить, кожний чоловік у сні або в горячці до певної міри поет; студіюючи психологію сонних візій та галюцинацій, ми будемо мати важні причинки до пізнання поетичної фантазії і поетичної творчості» [12, с. 71].

І. Франко вважав що легкість асоціювання образів у сні є великим даром митця. Франкове вчення про поетичну фантазію розвинули наступні покоління дослідників психології творчості, які сходяться на думці, що на ранньому етапі розвитку мистецтва домінує екстравертний тип творчого самовідчуження (ініціатива належить небу), пізніше – переважає інтровертний (справжнім джерелом «народжуючої» активності є сила, що заволоділа духом,» – «ентузіазм», «божевілля» і т. п.). Муза (як і інші стимулятори творчості) – це міфологізоване, виведене із свідомості в буття «ціле, що постає раніше від частин». Річ у тім, що конкретному завершеному творові завжди передує поліфункціональний і полісемічний образ, в якому нерозчленовано стиснуті загальні ідеї, окремі образи, емоційний тон і т. д. Синкретичність праобразу – ґрунт, на якому виростає синтетичність образу текстуального: митець мислить цілим і йде від цілого (перед частинами) до цілого (результату складання частин). У часових координатах первісний образ як психолого-естетичний феномен належить і теперішньому (переживається зараз), і майбутньому (є ще не створеним художнім текстом), і минулому (вже створений і хронологічно старший від тексту). А психофізіологічним поясненням «цілого раніше частин» є біфункціональність структури півкуля головного мозку. Сприйняття правою півкулею відбувається як схоплення цілісного конкретного образу, сприйняття лівою – виокремлення характерних ознак, для фіксації яких адекватна вербалізація. Невиражальність симультанного образу стає джерелом великих страждань, неприязні й страху творця перед чистим аркушем паперу, що може перерости навіть у відразу до творчого процесу. Та, з іншого боку, «чуття спрямування», викликане праобразом, породжує «середовище», в якому виформовується той чи інший «фрагмент» (частину).

Франкова концепція ролі підсвідомого у творчому процесі в загальних рисах має таку будову: враження зовнішнього світу – людська свідомість – нижня свідомість – видобування вражень зовнішнього світу із нижньої свідомості – фіксація цих вражень – свідоме компонування подій у творі – закінчений твір – незалежне від автора життя твору.

Про те, що І. Франко в трактуванні ролі підсвідомого у творчості спирався на власний досвід, свідчить і спогад Василя Щурата «Франків спосіб творення» – «Він ніколи не сідав до писання віршів з пером у руці над папером. Коли наросла гадка, коли назріла до вислову, він мусив мати рух. Ідучи вулицею чи ходячи по кімнаті, висвистував собі наперед різні строфічні мелодії, щоб знайти відповідну форму. Знайшовши, вкладав у неї слова, мугикаючи їх під ніс так довго, поки не одержав співної стрічки одної, другої, третьої, четвертої, поки ціла строфка, як говорив, не починала співати. Осягнувши співність строфи, добирав для неї щораз поправніших рим. Коли і се скінчив, тоді брав клаптик паперу і списував готове, строфу за строфою, уступ за уступом. За тиждень, за два повертався до списаного і аж тоді виправляв у пам'яті. Так Франко творив вірші. Гадка через рій мелодій добивалася до своєї форми. Форма зневолювала слова співати, слова аж по всім укладалися в ритм. Білий вірш мусив співати в два рази ліпше, ніж римований, щоб за співністю його не зауважувалося браку рим» [14, с. 280–281].

Характерно, що основні етапи творчого процесу, що їх у своєму дослідженні вичленував І. Франко, підтверджують і наступники вченого. Подібну до Франкової схеми творчого процесу знаходимо у російського психолога Л. Виготського та в болгарського дослідника М. Арнаудова. Зокрема, останній стверджує, що сфера ясної свідомості «не особливо широка й охоплює лише обмежену кількість вражень, а все, що в даний момент не входить до тої, знаходиться тільки в стані готовності бути викликаним. Через те, що весь акт відтворення і оформлення уявлень, які в свідомості не виступали, а губилися в «підсвідомому», відбувається блискавично, виникає ілюзія, що творчий процес також здійснюється «підсвідомо». Насправді людська увага внаслідок своєї обмеженості й повільності не в змозі охопити всіх ланок, які пов'язують відоме із знову відкритим. Поет усвідомлює початковий момент, те, що передує твору, нібито настрій, а потім відразу бачить результат думки. Перехід вражень із підсвідомості в свідомість через свою швидкість і заплутаність він не помічає» [2, с. 339].

Перехід від синкретичного образу до тексту – це момент входу в іншу логіку: від «цілого раніше частин» до «частин

раніше цілого». Виникає «діалог логік» і біографічний автор роздвоюється на «письменника» й «критика», на «письменника» й «людину», на «автора симультанного образу» й «автора тексту». Вже народження творчої чернетки (посередника між симультанним образом і завершеним (чистовим) варіантом) стає початком виходу критичного голосу митця назовні. «Віднині творчий процес набуває, по суті, публічного характеру, й кожне зусилля розпі'яти симультанний образ на білому листку паперу, розкачати об'єм у площину, буде супроводжуватись не тільки тріумфальним вироком..., але й невпинною авторською самокритикою» [13]. Єдність цих логік І Франко трактує так: «Певна річ, зміст і композиція поетичного твору, його, так сказати, скелет, в значній мірі мусять бути ділом розуму, обдумані, розважені і розмірені, і де сього нема, там і найгеніальніше виконання деталей не окупить браку цілості. Повна гармонія сеї еруптивної сили вітхнення з холодною силою розумового обміркування показується у найбільших велетнів людського слова, таких, як Гомер, Софокл, Данте, Шекспір, Гете і небагато інших» [12, с. 65]. Звідси в деяких письменників впевненість: головне – прямування, а не втілення, симультанний образ – все, а текст – ніщо. Всередині тексту діалог триває.

Список літератури

1. Адельгейм Є. Естетичний трактат І. Франка і проблеми психології творчості // Франко І. Из секретів поетичної творчості. – К.: Радянський письменник, 1969.
2. Арнаудов М. Психология литературного творчества. – М.: Прогресс, 1970.
3. Вязовський Г. Питання психології творчого труда письменника. – Київ, 1966; Творче мислення письменника. – Київ, 1982.
4. Ермолаева-Томина Л. П. Психология художественного творчества: Учебное пособие для вузов. – 2 изд. – М.: Академический Проект: Культура, 2005.
5. Ласло-Куцок М. Текст і інтертекст в художній творчості Івана Франка. – Бухарест: Мустанг, 2005.
6. Макаров А. П'ять спогадів. Підсвідомість і мистецтво: Нариси з психології творчості. – Київ: Радянський письменник, 1990.

7. Маслоу А. По направлению к психологии бытия. – М.: Эксмо-Пресс, 2002.
8. Ихайлин І. Іван Франко і Зигмунд Фрейд: питання естетики // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин. – Львів: Світ, 1998. – С. 306–312.
9. Піхманець Р. Психологія художньої творчості: теоретичні та методологічні основи. – Київ: Наукова думка, 1991.
10. Роменець О. Психологія творчості. – Київ: Либідь, 2004.
11. Словарь русского языка в 4 т. – М., 1983. – Т. 3.
12. Франко І. Із секретів поетичної творчості // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. – Київ, 1981. – Т. 31.
13. Художественное творчество и психология. – М.: Наука, 1991.
14. Щурат В. Франків спосіб творення // Спогади про Івана Франка. – Львів: Каменяр, 1997.
15. Юнг К. Г. Психологія і поезія // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів: Літопис, 1996.