

Лідія Голомб (Ужгород)

Поезія Івана Франка циклу “В плен-ері” (збірка “Із днів журби”) у світлі трактату “Із секретів поетичної творчості”

Незаперечним є тісний зв'язок художнього та науково-теоретичного мислення І. Франка. У студіях сучасних дослідників (І. Денисюк, Р. Гром'як, В. Корнійчук, Р. Піхманець та ін.) простежуються різні аспекти цього зв'язку, зокрема і своєрідна проекція в художній творчості митця головних положень його естетичного трактату “Із секретів поетичної творчості” (1898). Так, Р. Гром'як відзначає “мало чи не буквальне перегукування” окремих місць трактату і повісті “Перехресні стежки” [2: 46]. І. Денисюк на основі висновків І. Франка про взаємодію у творчому акті “верхньої” і “нижньої” свідомості (підсвідомості) з'ясовує психологічну природу символічного сну героя цієї повісті Євгенія Рафаловича, який у ліричній інтерпретації повторюється у циклі “В плен-ері” [4: 104–105]. За спостереженням Р. Піхманця, І. Франко у своїх поетичних та прозових творах “не просто висловив подібні до проголошених у трактаті думки, а й раз за разом занурювався у справдешні нетрі підспудного нуртування психіки” [7: 316]. Цілком переконливо звучить твердження вченого, що автор трактату, виявляючи розуміння того, що функціонування “нижньої свідомості” зумовлене не лише елементами особистісного досвіду, а й засвоєнням здобутків “многотисячлітньої культурної праці всего людського роду”, випередив наукові висновки К.-Г. Юнга про “колективно-безсвідоме” [7: 313].

З іншого боку, франкознавці зауважили особливе місце збірки “Із днів журби” у творчій еволюції І. Франка. Як зазначає З. Гузар, головною прикметою збірки є поглиблення філософських мотивів, які торкаються “основ людського буття, природи художньої творчості, психології і культури спомину” [3: 73]. Л. Куца вказує на звернення автора збірки до індивідуального в людині, що яскраво відбилосся на образі її ліричного героя, який постає і носієм свідомості, і предметом зображення [6: 405]. На думку В. Корнійчука, саме у збірці “Із днів журби” найпрозоріше розкрився душевний стан І. Франка, перед яким гостро постала проблема сумніву, зневіри, розчарування в давніх ідеалах: “У його творчості відбувається болісний процес переосмислення естетичних цінностей, свого минулого” [5: 296].

Праця над естетичним трактатом “Із секретів поетичної творчості” посилила увагу І. Франка до самоспостережень, що визначило особливості поетики збірки і, зокрема, її циклу “В плен-ері”, в якому з усією повнотою розкрилися психологічні засади творчої діяльності автора.

За кілька років до появи трактату з-під пера І. Франка вийшла поезія, яка напрочуд точно відтворює момент вибуху внаслідок взаємодіяння двох рівнів свідомості. Це поезія “По довгім, важкім отупінню...” (1891), що згодом стала прологом до збірки “Зів'яле листя”.

Поетичне прозріння випереджає тут висновки теоретика. Те “добро”, яке, за Франком, лежить у “глибокій криниці нашої душі... як золото в підземних жилах” [8: т. 31: 61], тобто на рівні нижньої свідомості, постає у вірші “іскрою живою” вогню, що, здавалось, був назавжди похований під теплою верствою попелу.

Та вітер повівав і попіл розвівав –
Тепер ти огонь той згаси! [8: т. 2: 122]

Настав момент прориву того “вогню” на верхній рівень свідомості. Митець зображує його як мить натхнення, коли “*бурливая хвиля пісень*” нестримно рветься на волю, до життя у слові, і творець, через душу якого проходить ця життєдайна хвиля, уже цілком свідомо радісно вітає її: “Ні, годі! Не буду гасити!” [8: т. 2: 122].

У трактаті І. Франко констатує: “Розуміється, що ті враження, засипані в нижній свідомості, найлегше виходять наверх тоді, коли верства верхньої свідомості шезне чи то хвилево, у сні, чи назавсім, в тяжкій хоробі” [8: т. 31: 62]. У вірші йдеться про “святе божевілля” творчості. Чим пояснити настання цієї миті? Поет говорить мовою художніх образів (“...*вітер повівав і попіл розвівав*...”), тоді як учений, керуючись тезою про еруптивність нижньої свідомості, наголошує на ролі несвідомих імпульсів у творчості митців, які “віднаходять і видобувають... ті скарби не зовсім активно, не зусиллям свободної, автономної волі” [8: т. 31: 63].

Інваріант мотиву згаданого вірша розробляється в сонеті “Заким умре ще в серці творча сила...” (цикл “Спомини” збірки “Із днів журби”). Саме зусиллям волі, творчою потугою на рівні верхньої свідомості автор намагається затримати мить натхнення, оживити в слові “ті спомини, що скрила ворожа доля у душі на дні” [8: т. 3: 19]. “Дно душі” – це та ж нижня свідомість, яка у творчому пориві видає на-гора свої скарби:

Вони живі донині в тій могилі,
я чую їх, як рвуться, як печуть...
Спинити їх, здушити їх я не в силі [8: т. 3: 20].

Обидва згадані вірші можна вважати ключем до розкодування образів циклу “В плен-ері”.

Для відтворення складних станів душі ліричного суб’єкта як людини і митця автор обирає хронотоп пленеру – творення на тлі природи, вічності, космічних просторів буття. Усі ці абстрактні категорії втілилися в конкретно-поетичний образ матері-природи, який водночас є і символом, що виражає ідею вічних законів буття, гармонії й краси світу, невід’ємною часткою якого є людина.

У філософському вірші-пролозі “Мамо-природо!..” поет, відкидаючи “логіку кицьки”, згідно з якою у світі “*нема нічого, лиш атом, момент і рух молекулярний*” (постулати вульгарного матеріалізму), утверджує як найвищий тріумф людства відкриття людиною себе самої, власної душі, що становить самодостатню цінність. Епохальним відкриттям людства І. Франко вважає пізнання ним духовного життя

особистості, яке виявляється і “*в снах пустих, в ілюзіях одвічних*”, і в тому, що людина саме в духовному світі, “*у власному нутрі*” знаходить

гармонію, і вічність, і безмежність,
і всі рожеві блиски ідеалу [8: т. 3: 36].

За К.-Г. Юнгом, завдання наукової інтерпретації творів мистецтва полягає в тому, щоб витлумачити їх психологічно, побачити реальність “прадавнього переживання”, яке “не є чимось похідним, чимось вторинним, чимось симптоматичним” [10: 99]. Поетичні візії, згідно з концепціями К.-Г. Юнга, становлять “психічну реальність, яка має щонайменше ті ж вартості, що й реальність фізична” [10: 100].

Реальність психічного життя одиниці, як і здатність її до мистецької діяльності, до творення ідеалу, а отже, й цінність та фактичний пріоритет духовного начала в житті людства, є центральною ідеєю названого вірша І. Франка. В ньому автор переакцентує увагу з тези про детермінованість людини середовищем на саму людину як суб’єкт дійсності, постаючи поетом не старої, а нової школи національної літератури, провідним представником українського модернізму. Саме в людині, стверджує поет,

ми тисячі таких красот відкрили,
таких чудес і чарів,
що серце й ум в них тонуть, як у морі [8: т. 3: 36].

Визнаючи загадковість і непізнаваність процесу поетичної творчості та підкреслюючи чи не головну роль у ній несвідомого елементу, І. Франко посилається на думки М. Дессуара про те, “що кожний чоловік, окрім свого свідомого я, мусить мати в своїм нутрі ще якесь 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” [8: т. 31: 60]. Ці висновки по-своєму співвідносяться з думками К.-Г. Юнга про психологічний та візіонерський типи творчості. Перший “скрізь обертається в межах психологічно зрозумілого і вловимого”, водночас загадкою є те, “якою протилежністю до матеріалу психологічної творчості є таємниця походження матеріалу візіонерського” [10: 98]. Учений висловлює припущення, що за візіями поета можуть стояти такі особисті переживання, які він, імовірно, хоче приховати.

Два “я”, про які в трактаті веде мову І. Франко, виразно проступають у циклі “В плен-ері”: з одного боку – голос свідомого, аналізуючого, розумового “я”, а з іншого – поклики того “я”, що втілює світ підсвідомого, світ візії. З цією особливістю пов’язана складна діалектика руху чуття у циклі. Голоси двох “я” звучать поліфонічно, свідоме й підсвідоме функціонують паралельно, часом переплітаючись і доповнюючи одне одного. За незвичними асоціаціями, нібито випадковим “покомбінуванням” образів вгадуються різні рівні усвідомлення пережитого.

Якщо в “Зів’ялому листі” домінує яскраве палахкотіння того вогню, про який

згадано у пролозі "По довгім, важкім отупінню...", тут часом простежується рух поетичної думки в зворотному напрямі. У вірші "По коверці пурпуровім..." болюча свідомість пережитого, персоніфікована в образі невідступної "посидільниці-жури", несе в собі бажання спокою, забуття. Але ця "стара погана відьма" не відступає і в сні.

"Порівняння поетичної фантазії з сонними привидами... – зазначає І. Франко, – не є пуста забавка. ... студіюючи психологію сонних візій та галюцинацій, ми будемо мати важні причинки до пізнання поетичної фантазії і поетичної творчості" [8: т. 31: 71]. Ці твердження автора трактату змушують уважніше придивитися до особливостей поетичної мови вірша "По коверці пурпуровім...", який підтверджує єдність наукової та художньої думки І. Франка, не випадковість його уваги до поетики сну.

У вірші можна простежити взаємодію двох рівнів свідомості, а в цьому зв'язку і зіткнення двох "я" творчої особистості автора. Тиск верхньої свідомості виявляється настільки потужним, що диктує й природу образів у сонній візії поета. Це цілком точно фіксується в рядках:

А як свідомість болющу
сон, мов свічку, загасив
чар її і в сонне царство
тіні дійсності вносив [8: т. 3: 37].

Відтворений у вірші сон, якщо користуватися класифікацією І. Франка, є радше символічним, аніж аналітичним. Минуле втілене в образах молодих гарячих сліз, молодої туги, що "все чогось іще шукала" на зарослих стежках, і згаслої віри, яка акумулює ключову ідею сну:

Тільки віра молодая,
мов загашений огонь:
купка попелу лишилась,
обгорілий, чорний пень [8: т. 3: 39].

Підсвідоме індивідуальне "я" І. Франка озивається голосом безнадії, якнайповніше вираженої видом обгорілого чорного пня. Хоча, очевидно, деталь "купка попелу" поза творчою інтенцією автора натякає на можливість нового спалаху вогню. У реципієнта така асоціація може виникнути під впливом образності вірша "По довгім, важкім отупінню...".

Верхній рівень свідомості, в якому панувала "жура", зазнає кардинальної зміни: зійшло сонце і прогнало й цю незмінну супутницю, й сонні видіння. Ліричний герой кидає виклик долі, переконує себе, що для нього ще "не згинув... життя зміст". Солярний культ, характерний для поетичної мови вірша, надає твору світлого колориту, інтонацій бажаного сприйняття радощів життя, але онірична картина, звісно, закріплює в ньому ноту трагічного й залишає тему туги, страждання відкритою.

У подальших віршах циклу можна простежити опозиції чорної хмари, дикого бойовища бурі, туманів – і сонця, енергії людської волі, співу коваля, руху по вис-

хідній із долин угору. Поет відтворює дисгармонію життя як у соціальному, так і в особистісному плані й прагне подолати її, наблизитися до ідеалу гармонії. Однак це виявляється неможливим, про що свідчить продовження мотиву туги в поезіях “Над великою рікою...” та “Ніч. Довкола тихо, мертво...”.

Застосовуючи прийом градації чуття, поет посилює струну трагічного. В обох віршах зникає мотив перемоги сонця, а світ зображеного звужено до того, що відбувається в глибинах підсвідомого. Замість форми сну, лихі привиди якого ліричний суб’єкт у вірші “По коверці пурпуровім...” намагався прогнати, в обох названих поезіях з’являються галюцинації. Застосування цього прийому увиразнює змальовані видіння, надає їм прикмет реального і неймовірно посилює трагічний настроєвий фон.

Поезія “Над великою рікою...”, власне, становить пластичну конкретизацію образів із сонної фантазії вірша “По коверці пурпуровім...”. У ній еруптивний вибух, пов’язаний зі здатністю підсвідомості “піднімати цілі комплекси давно похованих вражень і споминів, покомбінованих, не раз також несвідомо, одні з одними, на денне світло верхньої свідомості” [8: т. 3: 64].

Поезія містить два контрастні, але внутрішньо глибоко пов’язані між собою видіння: руху весільної дараби, що символізує “*Радощі, Красу, Любов*”, і мертвого тіла коханої у хвилях ріки. Ефект “силоміць зчеплених” асоціацій відтіняє ідею трагізму буття, його контрасти й неминучу, фатальну єдність життя і смерті.

Об’єднуючою ланкою обох видінь-галюцинацій є архетипний образ води. Із величезної кількості символічних значень цього архетипу І. Франко обирає два: вода як символ шлюбу, кохання і вода як межа світів, метафора смерті. В образі ріки у вірші прочитується й символіка часоплину, його безперервності та незворотності.

Комплекси колишніх споминів і вражень “покомбіновані” у творі саме на рівні підсвідомих імпульсів, у синтезі елементів індивідуально пережитого досвіду, “забутих” подій, що “дрімали під верствою пізніших вражень” [8: т. 31: 62], та колективного підсвідомого, зумовленого прадавньою символікою води.

Ліричний герой вірша постає в ситуації, яку можна визначити як межову: він сидить на скалі, над бурхливою, бистою рікою. Образ омріяного, але не здобутого щастя локалізується в картині плину весільної дараби. Цей образ, імовірно, зродився зі “згадки” про ті найдавніші язичницькі часи, коли шлюбні обряди справляли біля води.

Видіння дараби на гірській річці з’являється в творчості І. Франка неодноразово. Воно постає вже в ранньому вірші “Керманіч”:

Черемошем бистрим, шумливим
На доли дараба летить,
Керманіч на ній молоденький
В Черемоша води глядить [8: т. 3: 314].

Картину руху весільної дараби у вірші “Над великою рікою...” доповнює й розширює символічний сон Євгенія Рафаловича з повісті “Перехресні стежки”, що створювалася водночас із поезіями циклу “В плен-ері”.

За спостереженням І. Денисюка, який розглядає цей епізод повісті крізь призму положень трактату “Із секретів поетичної творчості”, у сні героя після пережитої ним “психологічної бурі”, викликаній зустріччю з Регіною в домі Стальського, “автоматично в роботу включається . . . нижня свідомість. У реаліях певної конкретики підсвідомість Євгена синтезує й символізує трагедію його душі” [4: 104–105].

Характерно, що І. Франко, аналізуючи в повісті душевний стан Євгенія, з психологічною проникливістю зауважує, що й після пробудження “важке пригноблення з його душі не уступало”: “Бо воно не було наслідком сну, але, навпаки, було джерелом, із якого виплила каламутна ріка його сонного приви́ду” [8: т. 20: 259]. Це пояснення цілком можна віднести й до “важкого пригноблення” в душі ліричного героя вірша “Над великою рікою. . .”. Власне, тим важким пригнобленням зумовлений і подальший розвиток теми вірша – перехід від візії весільної дараби до видіння смерті коханої. Логіка розгортання теми впливає з поліваріантності архетипу води, бо, як підкреслює С. Аверинцев, “уособлюючи початок усіх речей, вода символізує також їхній фінал, адже з нею пов’язаний (в есхатологічних міфах) мотив пото́пу” [1: 67].

Цікаво порівняти фінал сну Євгенія з кінцівкою вірша. Герой повісті, впізнавши у втопленій жінці свою кохану, “не надумуючись” кинувся у воду: “Він почував у своїй сонній свідомості певність, що вона вже нежива, що її ніякою жертвою не верне до життя, але проте він чув, що мусить кинутися в воду і витягти се тіло з тої водяної могили. Зашуміла хвиля, заклекотіла безодня, вода обхопила його зо всіх боків – і він прокинувся” [8: т. 20: 259]. Цей фрагмент містить точне психологічне пояснення також і стану ліричного героя вірша. Знаючи, що його щастя “Вбите! Втоплене!”, він усе ж кидається в каламутні хвилі, “щоб ловити щастя – трупа”. Тут суто ліричний спосіб вислову безнадії, загрози загибелі, відчуття якоїсь безодні, що охоплює людину при втраті дорогої істоти.

Трагічний колорит вірша дещо пом’якшується трактуванням образу часу. Весільна дараба як втілення нездійснених ілюзій, утрачених надій відпливає рікою часу, щезає “в синій млі”. “Прощавайте!” – журливо проводить свої молоді мрії ліричний герой вірша.

І це прощання з колишнім стає лейтмотивом ще одного вірша циклу – “Ніч. Довкола тихо, мертво. . .”, який чи не найбільше відповідає назві всієї збірки “Із днів журби”.

Пережита любовна трагедія обертається несподіваними художніми відкриттями, даючи неоціненний матеріал для самоаналізу автора як творчої особистості. Вірш переконливо підтверджує висновки Франка-вченого про психологічні засади творчості.

Із великою точністю поет відтворює момент настання творчого священнодіяння. Натхнення приходить уночі, й це закономірно. “Ніч, – зауважує О. Шейніна, – час напруженої праці підсвідомості, яка вершить строгий суд над діяннями дня” [9: 62]. Саме ніч створює умови для духовної концентрації, звільняє творчу думку від усього випадкового, несуттєвого:

У тиші при лампі звільна
розвиває крила дух,

отрясається з тих вражень,
що, мов курява, за дня
облягають серце й думку... [8: т. 3: 45]

Звільнена енергія підсвідомого немовби якимись чарами змінює стан душі творця, включає ту “несвідому пам’ять, або, краще, відомість і пригадування поза обсягом нашої свідомості”, яку Франко-теоретик уважав ознакою істинного таланту [8: т. 31: 61].

Цей стан відтворено засобами музики, що породжують відчуття гармонії і той особливий лад душі, який підносить її над світом буденного:

І стає щораз ясніше
в сконцентрованій душі,
щось, мов тихий дзвін, лунає
у нутрі серед тиші... [8: т. 3: 45]

Наступний етап творчого процесу поєднує музичні образи із зоровими, коли “в розколісаній уяві піднімаєсь ряд картин”. Це справді той момент, при якому творча фантазія митця сугестує читачеві “ілюзію, що витворений несвідомою діяльністю мозку світ образів є щось реальне, зверхне, лежить поза нашим “я” [8: т. 31: 73].

“Ряд картин”, що вимальовуються в творчій уяві автора, за якимись незбагненими творчими асоціаціями комбінується у візію, як у вірші “Над великою рікою...”, відображаючи дійсно незвичайний, скомплікований стан психіки поета:

гори в світлі золотому,
фйолетова тінь долин,
річка, наче срібна стрічка,
і скалистая стіна... [8: т. 3: 45]

До цих картин, які буквально переслідують уяву митця, долучається ще один місткий символічний образ, що дає суб’єктивне переломлення міфологеми долі з її безвідрадністю, невизначеністю, можливими небезпеками:

шлях, закурений, мов кладка,
що у безвість порина... [8: т. 3: 45]

У вірші завершено тему пам’яті. Рятівна сила часу загоює сердечні рани: “*Не воскресне те, що вклялось спочивать*”; “*Чар погас, хіба зітхання тихо груди підійма*”. Відбувається процес переміщення гострих відчуттів і вражень на нижній рівень свідомості, у той “величезний, невичерпаний магазин думок і почувань, багатий шпихлір, котрого засіки при корисних обставинах можуть відчинитися і видати з себе скарби...” [8: т. 31: 62]. У якусь мить творчого пориву поет іще жадає затримати чарівні видіння минулого, хоче “*оте лице кохане вічно в собі закріпить*”.

Та дарма! Воно пропало!
Глянь: побитий градом лан...
Повінь... Що ж то? Над своєю
Я уявою не пан? [8: т. 3: 47]

У цьому "над своєю я уявою не пан" ховається розуміння того, що творча свідомість митця поза еруптивною силою підсвідомості безплідна: штучно роздмухати вогонь, викликати його з-під верстви попелу, "оживить ті спомини" означало б тільки "холодне, розумове, свідоме складання, голу техніку", а не натхненну творчість [8: т. 31: 64]. І образ повені, як і ріки в попередньому вірші, знаменує межу між минулим та сучасним і майбутнім.

У вірші наявна не лише фіксація етапів творчого процесу, а й аналітичний струмінь, спроба за допомогою образного слова пояснити те, що відбувається в душі:

Все те не очима бачу,
а в душі воно живе,
все на крилах із гармоній
світла й запаху пливе.
Чую, що се власний твір мій,
хоч створив його не я... [8: т. 3: 46]

За Франковим психологічним прозрінням, творча особистість – це "ніби разом хвиля і плавець". У цьому дуальному образі наявна діалектична єдність стихійного та організованого, раціонального руху творчої свідомості.

Глибоким проникненням у таємниці підсвідомого ("власний твір... створив... не я", творча особистість як "хвиля і плавець") І. Франко немовби провіщає тезу К.-Г. Юнга, що митець "є в найглибшому сенсі інструментом свого твору", оскільки поетична візія – це "справжнє прадавнє переживання", вираз колективного підсвідомого, яке де б тільки "не пробивалося у переживання і не брало шлюб із сучасною свідомістю", породжує акт творчості... [10: 102].

Відтворюючи цей "шлюб", тобто взаємодію свідомого й підсвідомого у творчій діяльності, І. Франко своїм мистецьким досвідом підтверджує й інше положення К.-Г. Юнга – про митця як людську індивідуальність і водночас Колективну Людину, "носія та образотворця несвідомо діяльної душі людства" [10: 104]. З'ясовуючи свою позицію, швейцарський учений так характеризує особу митця: "Кожна творча людина є подвійність чи синтез парадоксальних властивостей. З одного боку, вона по-людськи особистий, а з іншого, – позбавлений особистісного творчий процес" (курсив наш. – Л. Г.) [10: 104]. На матеріалі особисто пережитого, інтимного І. Франко простежує загальнолюдські закони творчості.

У вірші "Школа поета (За Ібсенем)", що є своєрідним епілогом циклу, український митець, узявши мотив із творчості норвезького майстра слова, тим самим наголосив на вселюдському, універсальному характері цих законів. Кожен поет на "залізному току" життя, відчуваючи його обпалюючий подих, "піднімається ...на віршовій стоні":

Іронія на скрипці гра,
жура кістками стука,
поет танцює і рида –
і се зоветься штука [8: т. 3: 42].

Отже, Франків цикл “В плен-ері” – це твори не про галицькі пейзажі та соціальні проблеми села, хоч і ці реалії відображені в його окремих поетичних зарисовках, а зразки складної за змістом філософсько-психологічної лірики, що розкривають незглибимі загадки й таємниці творчої свідомості митця. Зіставлення їх із положеннями трактату “Із секретів поетичної творчості” подає предметні докази того, що наукові й художні прозріння І. Франка здійснювалися паралельно, на одному подихові, в тісній взаємодії, яка увиразнювала й конкретизувала ці прозріння.

Література:

1. Аверинцев С. Софія-Логос. Словник. – К., 2004.
2. Гром’як Р. Повість І. Франка “Перехресні стежки” у світлі його праці “Із секретів поетичної творчості” // Гром’як Р. Давнє і сучасне. Вибрані статті із літературознавства. – Тернопіль, 1997.
3. Гузар З. Універсум поета // Іван Франко в школі: Збірник науково-методичних праць. – Дрогобич, 2003.
4. Денисюк І. “Усе мистецьке є символом” (Розшифровані й нерозшифровані символи у “Перехресних стежках”) // Денисюк І. Невичерпність атома. Серія “Франкознавчі студії”. – Львів, 2001. – Вип. 2.
5. Корнійчук В. Еволюція естетичної свідомості у ліриці Івана Франка // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин. Матеріали Міжнародної наукової конференції. – Львів, 1998.
6. Куца Л. Поезія Івана Франка періоду “днів журби”: структура образу ліричного героя // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин. Матеріали Міжнародної наукової конференції. – Львів, 1998.
7. Піхманець Р. Психологічні концепції Івана Франка у світлі новітніх наукових відкриттів // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин. Матеріали Міжнародної наукової конференції. – Львів, 1998.
8. Франко І. Збір. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
9. Шейнина Е. Енциклопедія символів. – Москва, 2003.
10. Юнг К.-Г. Психологія і поезія // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів, 1996.

Тетяна Бандура (Одеса)

Психологізм як стрижнева риса у відтворенні етноментальних рис українця (на матеріалі поезії збірки “Із днів журби”)

Зв’язок мистецтва з психологією є тією точкою перехрещення, де зустрічаються раціональний Франко-науковець й ірраціональний Франко-лірик. Можна навіть говорити про перевагу ліричної, емоційної сутності поета, особливо в період на-