

В. Домбровський

Українська
поетина

ВОЛОДИМИР ДОМБРОВСЬКИЙ.

УКРАЇНСЬКА ПОЕТИКА

З ДОДАТКОМ:

ПРО НАЙВАЖНІЙШІ РОДИ ПРОЗИ.

Підручник для середніх шкіл і для самонавчання.

1924.

Виданий з друком печатні Кнолера й Сина в Перемишлі.

Виданий склад у книгарні А. Бардаха у Львові,
вул. Краківська ч. 1.

66 10
ВОЛОДИМИР ДОМБРОВСЬКИЙ.

УКРАЇНСЬКА ПОЕТИКА

З ДОДАТКОМ:

ПРО НАИВАЖНІЙШІ РОДИ ПРОЗИ.

Підручник для середніх шкіл і для самонавчання.

Львів. Бібліотека
АН. УРСР

12. 787.



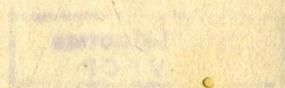
Намоч.

1924.

Накладом і друком печатні Кнолера й Сина в Перемишлі.

Головний склад у книгарні А. Бардаха у Львові,
вул. Краківська ч. 1.

Ш401я72



Передне слово.

Заповіджена в передмові до моєї „Української стилістики і ритміки“ друга частина теорії поезії і прози, тобто наука про форми й види поетичного мистецтва і про найважніші роди прози, виходить у світ з причин від автора незалежних із деяким опізненням. Автор покористувався тим часом, який розділює появу обох частин, для того, щоб на основі новійшої наукової літератури перевірити теоретичні висновки цього підручника, справити недогляди, вирівнати й вигладити стилістичну форму, а під правописним оглядом перевести консеквентно „Правописні правила, прийняті Наук. Товариством ім Шевченка“. Прихильне прийняття, з яким стрінулася „Українська стилістика і ритміка“ у Вп. Товаришів звання, (— фахова критика покищо, як каже Німець, — *schweigt sich aus* —) дозволяє мені висловити надію, що й тога праця, яка в першу чергу призначена для школи, знайде ту саму прихильність. Поручаючи її ласкавій увазі Вп. Товаришів-україністів, автор, свідомий того, що корисність її показатись зможе що йно в практичнім ужитку в школі, просить тих П. Т. Товаришів, що користуватимуться як тією книжкою так і Стилістикою, подавати йому пороблені при навчанні замітки, особливо методичного характеру.

Нехайже йде оця моя книжечка в школу і нехай там указує дорогу до такого поглиблення розуміння поетичних творів, яке булоб в силі в серцях і душах молоді будити ті сили, що їх — по словам проф. Єрузалема — всі ми так доконче потребуємо до внутрішньої і зовнішньої відбудови.

Золочів, в маю 1923.

Володимир Домбровський.

**Доповнення до показчика літератури,
наведеної на стор. IV. підручника „Українська стилістика
і ритміка“:**

Для теорії письменства:

Ernst Elster: Prinzipien der Literaturwissenschaft, — Halle
a. S. I. u. II. Bd.

R. Müller-Freienfels: Poetik, 2. A. B. G. Teubner — Leipzig—Berlin
1923 (Aus Natur und Geisteswelt, Nr. 460.)

Олександр Дорошкевич: Українська література в школі — (Спроба
методики.) Д. В. Київ, 1921.

Для історії літератури:

всесвітної: *J. Scherr* — Illustrierte Geschichte der Weltliteratur —
Jubil. Ausgabe, Stuttgart.

Die griechische und lateinische Literatur und Sprache.

Bearbeitet von: U. v. Wilamowitz-Moellendorf, K. Krumbacher, J. Wackernagel, Fr. Leo, E. Norden, F. Skutsch. 3 A. у збірнику: **Die Kultur der Gegenwart**, hg. v. Prof. PAUL HINNEBERG, Teil I. Abt. 8.

Die osteuropäischen Literaturen und die slavischen Sprachen. Bearbeitet von: V. Jagić, A. Wesselovsky, A. Brückner, J. Máchal, M. Murko, A. Thumb, Fr. Riedl, E. Setälä, G. Suits, A. Bezenberger, E. Wolter. — тамже, Teil I, Abt. 9.

Die romanischen Literaturen und Sprachen mit Einschluss des Keltischen. Bearbeitet von: H. Zimmer, K. Meyer, L. Chr. Stern, H. Morf, W. Meyer-Lübke. — тамже, T. I. Abt. 11.

української: *О. Барвінський*: Історія української літератури
I. і II. ч. Львів 1920. і 1921.

М. Возняк: Історія української літератури, I. і II. т.
вид. Т-ва „Просвіта“.

М. Грушевський: Історія української літератури —
Київ—Львів 1923 т. I, II і III.

С. Єфремов: Коротка історія українського письменства — Київ, 1918.

— **SECRET** —

ПЕРШИЙ РОЗДІЛ.

§ 1. Основні елементи поетичних творів	.	.	1
§ 2. Естетичні основи мистецької творчості	.	.	4
§ 3. Творчі сили в поетичному мистецтві	.	.	5
§ 4. Про мистецькі типові образи	.	.	7
§ 5. Емоціональність поетичних творів	.	.	10
§ 6. Ідейні цінності поетичних творів	.	.	11
§ 7. Поезія у відношенні до інших мистецтв	.	.	13
§ 8. Основні форми поезії	.	.	16

Види епічної поезії.

§ 9. Казка	21
§ 10. Переказ. — Міт. — Легенда	25
§ 11. Народні сміховинки (анекдоти) і співомовки	29
§ 12. Баляда	31
§ 13. Поема	33
§ 14. Віршове оповідання	44
§ 15. Українські народні думи	44
§ 16. Епопея. — А. Народня героїчна епопея	49
Б. Штучна (наслідувана) епопея	54
§ 17. Староукраїнський лицарський епос „Слово о полку Ігоря“	58
§ 18. Роман і повість	63
§ 19. Поділ романів і повістей	65
§ 20. Історичний погляд на розвиток роману	67
§ 21. Новеля. — Оповідання. — Нарис. — Ідилія.	
А. Новеля, оповідання й нарис	79
Б. Ідилія	82

ТРЕТІЙ РОЗДІЛ.

Поезія лірична.

§ 22. Народні пісні	83
§ 23. Літературна лірика та її поділ	86
§ 24. Лірика безпосереднього почуття.	
А. <i>Пісні та думки</i>	87
Б. <i>Сонет</i>	90
§ 25. Лірика рефлексійна.	
А. <i>Описова лірика</i>	91
Б. <i>Елегія</i>	92
§ 26. Лірика одушевлення.	
А. <i>Ода</i>	93
Б. <i>Гимни, псалми, молитви</i>	96
§ 27. Загальний огляд ліричної поезії	97

ЧЕТВЕРТИЙ РОЗДІЛ.

Види дидактичної поезії.

§ 28. Дидактична епіка.	
А. <i>Байка</i>	98
Б. <i>Притча</i>	101
§ 29. Сатира	102
§ 30. Лірика ігномічна й епіграматична. — Пословиці, прислів'я й загадки.	
А. <i>Іноми й епіграми</i>	104
Б. <i>Пословиці, прислів'я й загадки</i>	106

ПЯТИЙ РОЗДІЛ.

Драматична поезія.

Глава I.

Теорія драми і поділ драматичних творів.

§ 31. Драматична акція	108
§ 32. Розвиток драматичної акції	110
§ 33. Антигона	112
§ 34. Ревізор з Петербурга	114
§ 35. Поділ драматичних творів	119
§ 36. Трагедія	120
§ 37. Комедія	122
§ 38. Драма	124
§ 39. Музична драма	125

Глава II.

Погляд на історію драми.

§ 40. Класична трагедія й комедія	125
---	-----

§ 41. Грецьке театральне і сценічне мистецтво	130
§ 42. Наслідування грецької драми в Римі	131
§ 43. Середновічна драма	132
§ 44. Іспанська драма XVI. й XVII. в.	134
§ 45. Англійська драма. — Шекспір	134
§ 46. Французька псевдокласична трагедія й комедія	136
§ 47. Новочасна європейська драма	139

ДОДАТОК.

Про найважливіші роди й види прозових творів.

§ 1. Дефініція й поділ прозових творів	146
--	-----

ГЛАВА I.

Історична проза.

§ 2. Спомини. — Листи.	
А. Спомини	147
Б. Листи	148
§ 3. Життєписи	149
§ 4. Історіографія.	
А. Літописи	149
Б. Прагматично-історичні твори	150

ГЛАВА II.

Наукова проза.

§ 5. Опис	152
§ 6. Наукові твори; розвідки і трактати	152

ГЛАВА III.

Бесіднича проза.

§ 7. Дефініція й поділ	154
§ 8. Історичний погляд на розвиток реторичної прози	157
Показчики	160
Поправки й доповнення	174

ПОЕТИКА.

Наука про форми й види поетичного мистецтва.

ПЕРШИЙ РОЗДІЛ.

Вступні замітки.

§ 1. Основні елементи поетичних творів.

Поезія — в найширшій змислі того слова — представляє собою вираз творчої і зображуючої сили людського духа і в тім значінні покривається з поняттям мистецтва взагалі. Давні Греки, що визначались великою дотепністю в означуванні подуманих, незмислових виображінь, назвали саму тільки словесну і письменську діяльність людського духа *творчістю* κατ' ἐξοχήν — *поезією*,*) хоча творчий процес є невідмінною признакою кожного з про-явів мистецтва.

Людському духові є питоме змагання до обняття нескінченої, безмежної ріжнорідности змислового спостереження в чистій, безумовній одності. Те стремління до тотальности, звернене на теоретичне пізнання правди, дає основу філософічній спекуляції, спрямоване в царину уявних виображінь родить мистецтво. Завданням мистецтва є виразити ту необмежену й ріжнородну многоту життєвих зявищ в ясно означенім, одноцільнім і замкне-нім в собі змисловім образі. Мистець, що для такого виразу послугується мовою як способом безпосередного виявлення на-глядних образів, — *називається поетом*.

Властивою цариною його діяльності є царство уяви, т. є те багатство уявних виображінь, засвоєних при допоміж ріжнородних аперцепцій, що переховується пам'яттю. Як поет користується тими виображіннями, як з даних в його свідомості елементів повстають нові творива, що виражені словом промовляють до уяви інших людей і побуджують її до репродукційної діяльності, — це належить до найбільше цікавих питань психології мистецької творчости. Розуміння тих „секретів поетичної творчости“ є невідмінно потрібне і для поетики, бо тільки так зможемо зрозуміти повстання різних форм і видів поетичного мистецтва. А задля того треба передусім пізнати, з яких основних елементів складається кожний поетичний твір.

*) від ποιέιν — творити, ділати.

Щоби відповісти на це питання, розберемо таку добре кожному знану поему, як „Гамалія“, в якій розказано про побідний похід отамана Гамалії на Царгород та визволення козацьких невольників з турецької неволі.

З історії відомо, що на рр. 1613—1620. припадає доба смілих морських походів Запорозжців, які на утлих чайках нападали на Крим, на анатолійське побережжя Чорного моря, а то й на сам Царгород не тільки ради козацької слави або для багатой добичі, але й з метою визволити „бідного козацького невольника“ з тяжкої турецької неволі. (Пор. М. Грушевський — Морські походи Козаків). Такі походи описують і сучасні козацькі думи, складані запевне під свіжим вражінням оспівуваних подій; в одній розказується про страшну бурю на Чорному морю (— дума про Олексія Поповича), в іншій змальована страшна турецька галера, „трьома цвітами процвітана“, на якій каралось „півчвартаста бідного невольника,“ (— дума про Самійла Кішку), ще в іншій зображена „темниця камяная“, в якій сімсот козаків трийцять літ у неволі пробували, (— Маруся Богуславка). В думах-плачах про турецьку неволю яркими красками змальовані терпіння невольників, оспівана їх туга за рідним краєм, висловлена молитва за визволення:

„на тихі води,
на ясні зорі...“

Отже з історії і козацьких дум взяв Шевченко помисл до своєї поеми. Події, що складаються на її зміст, т. зн. образи козацького походу і визволення невольників із скутарської темниці, взяті з дійсного минулого, творять *фактичну основу* поеми.

За те в історії нічого не відомо про такого отамана Гамалію, що ходивби походом на Царгород; ні в історії, ні навіть в ніякій думі, що самі теж є вже продуктом поетичної творчости, не розказано такої події, щоб Босфор передавав невольницький плач у Чорне море, а море Лиманові, а Лиман Дніпрові, Дніпро-ж Хортиці й Лугові, на яких була тоді Запорозька Січ, та щоб наслідком от такого повідомлення відбувся зображений поетом похід.

Все те є вимислом поета, вжитим для певних потреб композиції, т. є. укладу його поеми. Зрозуміємо це, коли приглянемось до її змісту; починається вона плачем невольників в скутарській темниці:

„Ой нема, нема ні вітру ні хвилі
Із нашої України...“

Плач цей почули в Січі —

„І Дніпр укрили байдаки
І заспівали козаки...“

Але тут виринає питання: як могли Запорожці, віддани за сотки миль, переділені степом і морем, зачути плач своїх братів у турецькій неволі? Колиб історик, що пише прозою, мав умотивувати козацький похід для визволення козацьких братів, він просто вияснивби, що козаки добре знали, як карались їх брати в турецькій неволі, бож багато було на Січі таких, що зазнали турецької каторги, а сліпці-кобзарі, що в думках оспівували недолю й терпіння невольників, складали їх запевне на основі власних переживань; далі він зобразивби козацьку раду, на якій запало рішення виступити в похід, зобразивби й приготування до самого походу. Все те моглоб увійти і в поему (пор. н. пр. поему-роман Гоголя: „Тарас Бульба“), але в данім разі поет відкидає його як непригоже для мистецького виразу свого замислу. Думаючи поетично, т. зн. образами, поет творить у своїй уяві персоніфікації моря, Лиману, Дніпра і Хортиці з Лугом та велить так оживотвореній й уособленій природі передати плач невольників до відома Запорожців. Тим способом поет своїм *вимислом* вияснив причинувий звязок між двома розріжненими моментами події та виповнив так прогалину, що мусілаб порушити конструктивну суцільність його твору.

Те, що ми що йно пізнали на прикладі „Гамалії“, віднайдемо в кождім поетичнім творі; всюди поетичний вимисл, що є невідмінною признакою активної уяви, входить як другий основний елемент у склад поетичних творів. Скільки місця йому призначено і яке його відношення до фактичної основи, це залежить від потреб і вимог композиції поетичного твору та від більшої або меншої активності уяви поета. Зновже уклад поетичного твору обусловлений залежністю від тієї ідеї, якої виразом даний твір являється. Так в „Гамалії“ провідну, основну ідею поеми можна зясувати як звеличання сміливости й завзяття Запорожців, їхньої погорди смерті, горячої жадоби слави, бажання визволити братів з неволі. З кожної стрічки його поеми віє „щира любов до козаків і зрозуміння їхніх ідеальних поривів“.*)

Оці три основні елементи: фактична основа, вимисл і провідна ідея складаються на зміст кожного поетичного твору без огляду на його форму і рід поетичного зображення. Їх гармонійне об'єднання разом з принадною зовнішньою формою викликає в нас почуття вдоволення, яке звичайно йде в парі з душевними емоціями, що повстають під впливом поетичних образів. Це почуття вдоволення називають звичайно естетичною насолодою, а джерело його лежить в відчутті краси мистецького твору.

*) Д. Накколишня — Історичні поеми Т. Шевченка. — Загальна книгозбірня, ч. 1. Коломия, 1921. — стор. 40.

§ 2. Естетичні основи мистецької творчості.

Щож це таке краса і що називаємо красним? —

Почавши від Платона¹⁾, філософи й учені всіх віків і народів старались знайти як мога найдотепнішу дефініцію поняття краси, але й досі не має такої, на яку погодилисяб усі. Красу мистецького твору лекше відчути, як описати, лекше видати осуд: „це гарне, а те погане“, — ніж зясувати собі й іншим основу для такого осуду.

Наука, що займається розглядом психічних умов, в яких повстає в нас почуття краси, що й саме те почуття аналізує і вияснює, називається естетикою²⁾. Вона вчить нас передусім відріжнати в кожному мистецьким творі зовнішню, матеріальну форму виразу від духового змісту нею вираженого. Цей духовий зміст прийнято називати за Платоном ідеєю;³⁾ змислова, матеріальна її виява творить мистецьку красу.

Від того розуміння мистецької краси треба відріжнити те, що в звичайній бесіді прийнято називати гарним, а для чого маємо узасаднення в цім осуді, що воно — мовляв — „нам подобається“. Це вподобання для певних виразових мистецьких форм, які творять суть літературних і мистецьких напрямів і шкіл, називають звичайно естетичним смаком; його розуміння в різні часи і в різних народів є змінне і залежне від впливу ріжнородних чинників духової й матеріальної культури на умови життя народів і суспільств, а само в свою чергу впливає на формування мистецьких законів краси, яких порушення мистцем викликає відемний естетичний осуд. Прикладом такого переважного впливу загальнопринятого естетичного смаку на розуміння мистецької краси є т. зв. псевдокласицизм в європейських літературах, т. є сліпе наслідування грекоримських взірців в поезії XVI, XVII і XVIII. віку, яке, витворивши тверді й непорушні правила „піїтики“, основані на рутині, шаблоні й формалістиці, скували й обмежили ними кожний смілійший відрух творчої уяви.

Та хоч звичайне розуміння мистецької краси на протязі довшого часу міняється, то сам факт існування в людей почуття

¹⁾ Грецький філософ (427—347 пер. Р. Хр.) творець т. зв. абстрактного ідеалізму, учень Сократа.

²⁾ Грецьк. *αισθητική* — від *αισθάνομαι* — спостерігаю, бачу; тому естетика = наука про спостерігання, т. зн. розуміння мистецької краси.

³⁾ Платон розуміє красу як прикмету тих абстрактних праїдей, що належні до вищого, духового світу, змагають до здійснення на землі. Людський дух оглядав — так учить він — перед своїм втіленням ті вічні абсолютні ідеї, а замкнений у випадкову, тілесну обмеженість, називає гарними ці річі, що своїми прикметами нагадують йому ті досконалі правзори.

краси і потреби людського духа, шукати для неї виразу в мистецьких творах, — не підлягає ніякому сумнівові.

Для цьогож мистецького виразу є річчу байдужою, що поруч зображення гарних, принадних предметів і зявищ стрічаємо часто в мистецьких творах образи смерті, знищення, гибелі, руїни — одним словом: негати життя; на скільки такі образи служать для зображення перемоги ідеалів правди, добра й краси над неправдою, злом і поганню — мають вони своє естетичне оправдання і зовсім не впливають на обниження естетичної вартости мистецького твору.

В поезії всіх часів і народів, — почавши від старозавітньої книги Йова, а скінчивши на модернім, реалістичнім і натуралістичнім романі, — найдемо велику силу й різнородність таких образів смерті і знищення, кривди й неправди, болю й терпіння. Вони є впливом об'єктивування реального світа зявищ в душі поета на основі вражінь, спостережень і виображінь, відібраних від оточуючої його дійсности. І навіть при найсвобіднішій користуванні поетичним вимислом мистецькі образи поета не будуть мати інших, нових елементів, як поодинокі змислові спостереження, що задержались в його пам'яті. Алеж обдарений яснішим і глибшим поглядом на світ, як інші люде, відчуваючи сильніше і чистіше

„всі одрадоці й всі смутки,
все чим серце бється,..“ —

поет перетворює в своїй душі ті вражіння і спостереження в нові образи, підносить їх до сили власного переживання, розчленовує й формує їх згідно з ідеєю, що має в них знайти свій вираз, і так очищені, просвітлені ідейним світлом свого духа та увільнені від випадкових, неістотних признаков реальної дійсности, складає в суцільний, пляномірно зложений мистецький твір, в якому — неначе в чистім дзеркалі води — відбивається дійсний світ зявищ і людей. Проте не саму тільки копію дійсности дає нам поет в своєму творі, а мистецький її образ, і як раз тому є в нім сила, спроможна порушити й захопити так сильно і глибоко нашу душу, як цього не може зробити саме скоро проминаюче й змінливе в своїх формах реальне життя. В тім, що мистецький твір відкриває перед нами „новий світ“ з новими, більш інтенсивними формами буття, лежить його внутрішня правда і краса, його сила, живучість і цінність.

§ 3. Творчі сили в поетичному мистецтві.

Само по собі вириває тут питання: коли поетичний, мистецький твір є відбиткою реального світа, то чому це треба припи-

сати, що реальний світ не однаково ділає на всіх людей, не в кожній людині може бути джерелом і причиною повстання мистецького твору?

Відповідь на це питання дали вже давні Римляни в загально-відомім висказі: *poetae nascuntur* — поетом треба вродитись, т. зн. треба вже з уродження на цей світ принести зі собою ту психічну диспозицію, яка заставляє людину „дивитись на людей душою“, а серцем радіти й терпіти за мільйони, — одним словом: робить з неї поета. В душі поета мусить дієвувати така сила, що дозволила б йому без особливого труду й заходу з його боку знайти для своїх гадок, почуття і настроїв відповідний вираз в поетичнім слові. Це та „божа іскра“, що просвітлює, неначе блискавкою, незглубимі глибини поетової душі і з них добуває перед його духові очі образи світа й людей більш інтензивні і наглядні, ніж оглядані змисловим спостереженням, та потрясає його духовим єством так сильно, що воно не може заспокоїтись доти, поки ці образи не найдуть відповідного виразу в мистецькім творі. Як її не має, то хочби чоловік вивчив і збагнув усі „секрети поетичної творчости“, будував бездоганні трохеї, ямби та амфібрахи, складав дзвінки терцини й сонети, творив скусні акростиhi й мадригали, — поетом він не буде. Що йно існування в його душі цього внутрішнього духового мотору, що дримаючі в несвідомих глибинах душі психічні диспозиції вправляє в рух і робить активними, спрямовуючи їх на доцільну й свідому вияву ідеї в змисловій формі, — творить зміст і основу мистецької творчости. Називаємо його — в найзагальнішій розумінні цього слова — мистецькою інтуїцією, що в хвилі творення проявляється в інспірації, т. є поетичнім натхненні.

Сам духовий акт, в яким ці душевні сили під впливом інспірації виступають активно, даючи можливість мистцеві переживати творива свої фантазії з інтензивністю реального переживання і надавати їм одночасно реальну дійсність, буття в матеріальній, змисловому спостереженню підпадаючій формі, — називається творчим процесом. Психічну диспозицію переживати такі уявні образи і знаходити для них достосовану мистецьку форму, називають *геніяльністю*, коли вона проявляється у високім степені, а людину, обдарену такою спроможністю, — геніяльною або просто генієм.

Давні Греки і Римляни вважали геніяльну людину вибранцем богів, „возлюбленником Муз і Грацій“, говорили про „поетичне божевілья“ (*furo poëticus*), вважаючи поета в стані захоплення творчим процесом біснуватим і божевільним. Це було з їхнього боку тільки спробою, образowo представити повне відірвання

поета в хвилі творення від його фізичного існування і перенесення його в ідеальний світ уявних виображень.

Вдійсности душа геніяльної людини сконструована в основних елементах психічного життя так само, як душа кожної звичайної людини. Не вважаючи на спроби деяких дослідників, — як італійський психолог Ломброзо, що силкувався доказати ідентичність геніяльності з божевільям, — треба як раз у правдивім генії на першій місці поставити його *ум і розум*, що виступають регулятивом і провідником в переведенні творчих замислів, які дуже часто виринають в його свідомості нагло і довільно, з глибин несвідомої душі. І в генія засіб знання, ширина умового виднокруга, глибина думки, почуття відповідної міри в доборі й комбінації образів та мистецьких засобів і середників, опановання мистецької форми — є вислідом і добутком розумової діяльності ума, яка розвивається незалежно від геніяльної спроможности творення і для цієї послідньої має значіння судді і провідника.

Всеж таки найважнішу роль і найбільшу участь у творчій процесі має фантазія, т. є творча й активна уява поета, яка з елементів змислового спостереження, що ввійшли в його свідомість як результат пізнання зовнішнього світа і власного „я“, творить нові уявні образи. В своїй основі ці нові образи є зложені з елементів дійсного змислового спостереження, але в злучі й комбінації цих елементів, в розміщенні поодиноких прикмет, рисів і ліній, в розкладі світла і тіней — є вони чимсь зовсім відмінним і новим. Т. зв. шкільним прикладом такого нового уявного образу є згаданий на іншій місці витвір грецької мітології, кентавр, від голови до грудей чоловік, рештою тіла кінь (Стил. §. 5.)

Поетичні образи, що впливають з того питомого людській душі змагання до тотальности в розумінні явищ світа, з якого родиться й само мистецтво, мають тільки тоді мистецьку стійність, коли вони визначаються силою узагальнення, т. зн. коли такий образ від конкретного, поодинокого випадку може бути перенесений на інші, аналогічні випадки і явища, або іншими словами: коли він має індукційну й синтетичну вартість. Таку узагальнюючу силу мають передусім *типові образи*.

§ 4. Про мистецькі типові образи.

Коли артист*) (малює, різьбяр чи поет), бажаючи зобразити групу однородних предметів (осіб або річей), вибере один кон-

*) Слово французьке: l'artiste = мистець, нім. Künstler, (рос. художникъ).

кретний, індивідуальний предмет і дасть його образ в такім виді і з такими признаками, які зібрані з більшого числа поодиноких предметів цілої групи, то повстане *типовий образ* або *тип*, об'єднуючий в собі признаки, спільні більшій кількості однородних предметів. Ті вибрані для зображення такого предмету спільні риси й признаки називаються типовими або характерними. Типово можуть бути зображені особи або річі, а також явища і події, взаємовідношення людей, їх привички і заняття, обставини місця і часу, природи, і т. д. Але найважливіше значіння в поетичнім мистецтві мають типи людей, т. є. дієвих осіб, виведених в якімсь творі. Такі типи визначаються звичайно великою життєвою правдою, на скільки вони є результатом цілого ряду помічень, переховуваних пам'яттю поета, неначе поодинокі начерки маляра в його зшитку. Чим багатший засіб поетового досвіду й обсервації, чим ширший круг його помічень, тим більшою життєвою і психологічною правдою будуть визначатись зображені ним особневі типи. Але разом з тим кождий такий особневий тип має всі признаки родові, має ту узагальнюючу силу, що робить з нього представника цілої групи, цілої класи осіб. В тім об'єднанні в мистецьким типовім образі особневих признак живої людини, що живе своїм індивідуальним життям, з родовими й класовими признаками, характеризуючими цілі групи людей, лежать труднощі мистецького зображення; мистецький тип мусить бути відбиткою правдивого, реального життя, а не може бути копією, зробленою з одної тільки людини, повинен бути представником великого гурта, обіймаючого ріжні особневі відміни й відмінки, а разом з тим мати всі признаки живої людини, що поставлена в дані обставини й умовини живе своїм особневим життям. Можність творити такі типові особи й постаті є пробним каменем мистецького хисту і таланту поета. Для того вистане йому часом тільки декілька таких характерних рисів і типових признак, щоби сотворити ясно обрисовану, послідовно переведену і психологічно правдиву згл. правдоподібну типову постать, наче вирвану з дійсного життя, таку живу й наглядну, як перша-ліпша стрічна особа з вулиці або базару. Такий н. пр. образ граючихся дітей в Шевченковій поемі „Наймичка“:

... „З собакою унучок грався,
А внучка в юпку одяглась
У Катрину і ніби йшла
До діда в гості. Засміявся
Старий і внучку привітав
Неначе справді молодицю...“

Але в більших поетичних творах, в епосі і драмі, автор не

обмежується тільки до поодиноких штрихів і ліній; головні особи в таких творах розмальовані широко і з різних боків, психологічно докладно розяснені й обґрунтовані.

З огляду на те, що кождий літературний тип має попри родові признаки ще й свої особневі, що — подібно як в життю — відрізняють їх один від одного, є в кожному письменстві велика сила й різнородність типових постатей. В цій многоті й різнородности літературних типів можна розрізнити дві великі групи: типи загально-людські, звані також психологічними, і типи побутові. До перших належать такі, що зображують людей без огляду на їх расову, національну чи навіть класову приналежність як представників певних груп людей, об'єднаних спільними питоменностями ума, вдачі, характеру, пристрастей, гонів, або — іншими словами: вивінуваних спільними психічними, чуттєвими й волевими диспозиціями. Сюди зачисляємо більшу частку типів Шекспіра, як н. пр. Отелля — тип пристрасного, заздрісного чоловіка, Макбета — тий людини, охопленої честолюбною жадобою влади за всяку ціну, короля Ліра — тип нещасного батька, що у відплату за свою повну посвяту й відречення батьківську любов стрічається з жорстокою невдячністю своїх дітей, і т. і. — в інших літературах: Сервантеса — Дон Кіхот, тип фанатичного, мрійливого ідеаліста, сліпого на вимоги, потреби й обставини реального життя, Гетого — Фавст, тип людини, шукаючої в життєвих пригодах і життєвій боротьбі філософічного пізнання правди, Гоголя — Плюшкин, тип скупаря, Шевченка — Наймичка, тип матері, готової на самовідречення й пожертвування своїм материнством для добра рідної дитини, Франка — Мойсей, тип національного пророка, що втікає перед кпинами й камінням власного, понад усе в світі улюбленого народу, і б. і.

В побутових типах бачимо особи з такими характерними признаками, що дають їх пізнати як представників певних національних, суспільних або громадянських кол. Побутові типи в кожному національному письменстві творять цілі галерії; кожда доба письменства має типових представників свого часу в романі, повісті й новелі, в епічній і драматичній поезії. Так нпр. широко закреслені й обрисовані типи Українця-інтелігента 60-их рр. дав І. Н. Левицький у своїй повісті „Хмари“, в особах Дашковича й молодого Радюка.

Хоча ж повстання типових образів мусить попередити підготовка, аналітична праця ума, що дорогою обсервації збирає характерні признаки й риси з різних предметів зміслового спостереження і переховує їх в пам'яті як матеріал для пізнішої творчості, то саме витворення образу є продуктом творчої, активної

уяви, яку в поета підпомагає ще одна психічна диспозиція, розвинена в нього в вищій степені як в інших людей, звана звичайно інтуїцією в вузшій змислі того слова або дівінацією*). Вона дозволяє йому розкрити найтайніші тайники людської душі, віднайти внутрішній причиновий зв'язок, закономірність і доцільність в розрізнених явищах і подіях життя, зрозуміти й відгадати змисл і загадку й самого життя. Так н. пр. тією геніяльною силою інтуїції можна пояснити факт, що Шевченко, не мавши відповідного научного підготовання, яке спиралося б на джерельне й документальне вивчення історії, так добре відчув і так вірно змалював в Гамалії і і. історичних поемах лицарський характер козацької епохи в українській історії.

§ 5. Емоціональність поетичних творів.

В дотеперішнім огляді естетичних і психологічних основ мистецької творчості не узглядали ми емоціонального її супроводу, який є невідлучним складником кожного психічного процесу. Так і в мистецькій творчій процесі поруч ділання ума й уяви невідлучно проявляється ділання серця, що впливає на емоціональну закраску мистецького образу. Тота закраска залежить головню від безпосередности й інтенсивности того психічного акту, який називаємо мистецьким переживанням.

Тільки такі мистецькі образи, які поет перетопить наче в горнилі в огні свого почуття, огрів жаром свого серця та „змережає — по словам нашого кобзаря — кровю та сльозами“, — можуть мати силу впливати на серця читачів, викликувати в них такіж почуття і настрої, які він сам пережив. Тільки тоді поет може сподіватись, що слова його глибоко западуть в серця людей і „невидимим огнем пектимуть холодні душі“, що поезія його стане справді „цілющою й живучою водою“ для зболілих душ, що слова його

... „падуть,
неначе роси над землею,
на щире серце молоде...“

А така поезія — це вже не пуста іграшка фантазії, не саме тільки задоволення естетичних потреб людини, але свята служба високим ідеалам правди й добра, що, опромінюючи людину одухо-

*) Слова французькі (з латин.): l'intuition (читай: лентуісіон) — погляд, divination (читай: дівінасіон) — відгадання, геніяльний погляд.

твореною красою, підносить її понад уривень анімального животіння і дає її життю вищу посвяту*).

§ 6. Ідейні цінності поетичних творів.

Так розуміли завдання й мету поезії великі генії людства, що мистецтво слова поставили на недосяжну висоту. Вони, оті великі поети всіх часів і народів, віддавали ввесь свій талант, увесь огонь своєї душі й серця, всю силу свого слова на службу вселюдських ідеалів, у змаганні людства до нового, кращого життя, до вищих і кращих цілей, були тими провідниками, що йшли „простувать в ході духові шлях...”

Те високе розуміння завдань поезії є спільне всім великим поетам всесвітньої літератури. Дуже гарно висловив це німецький поет Улянд в баладі п. з.: „Проклін співця“:

*„Er (der Sänger) singt von Lenz und Liebe, von sel'ger, gold'ner Zeit,
Von Freiheit, Mnnerwrde, von Treu und Heiligkeit;
Er singt von allem Sssen, was Menschenbrust durchbebt,
Er singt von allem Hohen, was Menschenherz erhebt“.*

(L. Uhland — das Sängers Fluch).

Ще вище ставив призначення поета як вістника-апостола правди наш Кобзар, який для свого слова бажав такої сили, щоб воно

...пламенем взялось,
Щоб людям серце розтопило...
І на Україні святилось
Те слово — Божее кадило,
Кадило істини! (Неофіти).

Такі погляди великих поетів на завдання поезії не є тільки виразом їх особистих пересвідчень, але й відповідають тому розумінню й цінуванню поетичних творів, з яким загал читаючої публіки їх приймає. Для нас краса поетичного твору не є чимсь абстрактним, відірваним від нашого світогляду, наших національних і суспільних ідеалів; ми цінимо твори поетів не тільки ради мистецької їх краси, але й як вираз тих почувань, думок і бажань.

*) Пор. Герове: „Denn das ist der Kunst Bestreben,
Jeden aus sich selbst zu heben,
Ihn dem Boden zu entführen;
Link und Recht muß er verlieren
Ohne zauderndes Entsagen;
Aufwärts fühlt er sich getragen!
Und in diesen höher'n Sphären
Kann das Ohr viel feiner hören,
Kann das Auge weiter tragen,
Können Herzen freier schlagen!“

(Prolog zur Eröffnung des Berliner Theaters im Mai 1821. III. Muse).

людської душі, що підносять людину із круговороту боротьби за існування в країну ідеальних змагань і поривів.

Та крім тієї — так сказатиб — загально-ідейної цінності має поезія ще й велику культурну вагу. Як зображення людського життя у всіх його проявах, що обіймає різні верстви народу, різні суспільні й громадянські класи, кола й гурти, різні поли, різні доби віку, що малює й виявляє людські погляди, гадки, бажання й почуття, проникаючи зарівно в найглибші й найскритіші тайники людського серця, як і в мрачну даль давноминулих віків, — поширює поезія наш духовий виднокруг, дозволяє заглянути в тайни буття, в глибину людських страждань і радощів, збагнути велике, добре і прекрасне, дійти до свідомости вищої індивідуальної свободи, і таким чином удосконалити в межах можливого і свою власну індивідуальність. Як наука поширює і збагачує наше розуміння світа і його явищ, дозволяючи обняти їх розумом, так поезія проясняє наше виображення світа, дозволяючи нам огорнути його уявою.*)

Але ті ідейні й культурні цінности поетичних творів є лише побічним продуктом мистецької творчости як наслідок того, що поет живе не в облаках, тільки реальним життям думаючої людини, яка реагує на всі прояви окружаючого світа згідно з тими ідейними силами, що заложені в її душі. Однак ні моральна обнова людей, ні виклад научних і філософічних поглядів не можуть самі про себе бути метою поетичного твору, як що він має бути справді мистецьким виразом тієї ідеї, що повстала в душі поета разом з помислом, концепцією його твору. Твори, в яких ідея запановує так над мистецьким виразом, що автор свої образи нагинає й пристосовує, або — як кажуть — підганяє до неї, називаються тенденційними. Тенденційність завжди зменшає мистецьку вартість поетичного твору.

Найліпшою мірою для оцінки тієї мистецької вартости є ступень інтенсивности, з якою поетичний твір ділає на нашу душу. Метою кожного поетичного твору є впливати одночасно на всі психічні сили й функції читача, заставляючи його думати, виображувати й відчувати так, як того хоче автор. Залежно від пристосовлення форми виразу до змісту мистецького твору і від вразливости читача, поетичний твір може так сильно запанувати

*) Пор. Гартманове: „Was die Wissenschaft als abstrakt begriffliche Lehre dem Verstande darbietet, was das mystische religiöse Gefühl im Aufschwung der Andacht und in der Versenkung in die Tiefen der eigenen Brust als dunkle, unbestimmte Wirklichkeit erringt, das stellt die Hingebung an den Zauber der Schönheit in seliger Klarheit vor die entzückten Sinne“. (E. Hartman — Ästhetik — Die Philosophie des Schönen. (S. 488).

над усім його духовим єством, що відбере йому особисте самопочуття і свідомість оточуючої дійсності та перенесе його в інше, ілюзоричне існування, зовсім відмінне від його власного. Це перенесення в інше, нереальне, ілюзоричне ставання на основі сугестії, яку поетичний твір робить на уяву читача, називається *поетичною ілюзією*. Читачеві здається, що він став свідком, а то й учасником подій зображених автором; він з цікавістю і співчуттям слідить за їх розвитком, переймається симпатією до героя і до осіб, що йому допомагають в його змаганнях, радіє його радощами, а боліє його терпіннями і смутками, негодує на його противників і ворогів, — одним словом: входить в чужу душу і живе чужим життям. Сила поетичної ілюзії може заставити вразливі одиниці — особливо зпоміж молоді — наслідувати діла симпатичних їм героїв (н. пр. робінзонади, індійські історії, розбійничі пригоди), а навіть — як це було н. пр. з читачами Гетових „Страждань молодого Вертера“ — слідом за героєм відбирати собі життя.

В таких відірванні нас від сірої буденщини і перенесенні поза межі нашого власного існування, в цій можливості, кожної хвили переживати інші, незвичайні почуття і настрої, дізнавати незнаних емоцій і зворушень, яких ми в звичайних умовах *нашого* життя не моглиби взагалі дізнати й пережити, або пережити не так сильно й інтенсивно, — лежить чарівна, притягаюча сила поезії. Вона поширює і поглиблює наше духове життя, убагородняє наші почуття, освіжує й оновлює нашу душу.

§ 7. Поезія у відношенні до інших мистецтв.

Спільною ознакою всіх родів мистецтва є змагання до вираження ідеї у змисловім образі, зложенім з елементів реального спостереження. Те, що відрізняє поодинокі мистецтва одно від одного, є *зовнішня форма, в якій мистецький образ стає предметом нашого змислового спостереження*.

З того погляду ділять мистецтва на зорові або плястичні, слухові або тонічні, і мімічні. До перших, що діляють на нашу душу за поміччю і через посередництво змислу зору належать: будівництво (архитектура), різьбарство (скульптура) і малярство; до других, що діляють при допомозі змислу слуху — музика (інструментальна і вокальна — спів) і поезія. Зложенням обох цих елементів є мімічні мистецтва — тобто танець і театральне або сценічне мистецтво.

Схема цього поділу представляється так:

Мистецтва

зорові	слухові	мімічні
1. архітектура, 2. скульптура, 3. малярство.	1. спів і музика інстр. 2. поезія.	1. танець, 2. сценічне мистецтво.

Твори архітектури, призначені для практичного вжитку, як н. пр. мешкальнідоми, не мають звичайно ніяких мистецьких завдань, хоч і вони можуть здійснювати принцип формальної краси пропорціональним взаємовідношенням і симетрією частей і ліній; більше виразно виступає мистецький характер у будівлях, призначених для колективних, загально-громадських потреб, як храмах, театрах, домах громадських, земських, палатах парламентів, соймів, і т. п. Естетичною основою таких творів архітектури є передусім формальна краса, що полягає або на прямолінійности плану, або на гармонійній злучі й симетричним розміщенні орнаментальних подробиць; ідея мистця виражена в них переважно символічно. Так н. пр. кругла баня храму — це символ вічності, форма корабля — символ християнської церкви, яка немов той корабель несе нас по бурхливих хвилях житейського моря до тихої пристані вічного блаженства, остролюкові і шпильасті вежі й вежочки та стрункі кольони йотичького храму символізують християнську побожність, що всі думки й почуття направляє в небо, і т. п.

В творах скульптури ідея мистця виражається переважно типовим — рідше символічним — образом людини (часом, але дуже рідко, звіряти); у виразі лица, позі т. є. положенні тіла, одним руху, схопленім в певнім мсменті і закріпленім в камені чи глині, може мистець зобразити якийсь душевний стан, почуття тієї людини, як нпр. гнів, співчуття, любов, розпуку і т. п., або дати ідеальний вираз різьбленій постаті якоїсь визначної людини.

Малярство ділає на нашу душу також через змисл зору, але, маючи до розпорядимости більше ріжнородних середників для виразу ідеї в ріжних відтінках кольорів і в ефектах світлотіни, може зображати й більше складні емоції людської душі. Маляр може дати не лиш образ людини або картину з природи, але через зображення події — хоч тільки в однім її моменті — на тлі відповідної обстанови представити само життя в однім його вирізку, хоч — що правда — тільки з боку статичного.

Музика ділає на нас мельодією, т. є. слідуванням тонів в часі по певним каденціям т. є. взаємовідношенням висоти, і гармонією, т. є. милим для уха обєднанням одночасно звєнячих тонів. Найпростішою формою гармонії є тризвук, т. є. одночасний згук основного тона з третім і п'ятим музичної скалі (терцою

і квінтою), доповнений звичайно повторенням основного тона в октаві. Так повстає акорд, який можна порівнати з поетичним образом. Краса музичного твору полягає на звязку мелодії, поділеної ритмічно на ряд правильних і часово рівномірних музичних фраз, званих тактами, з гармонією акордів. Отож основним елементом музики є звук, що визначається певним точно означеним числом джожань в одній хвилині, званий музичним тоном. Але музичний звук сам по собі не має тої сили виразу, як словний звук. Музик складає тони в мелодийні, ритмічно поділені фрази, доповнені звичайно гармонією акордів, для виразу почуття, відповідаючою ідеї його твору. Але тому, що музичний тон ділає тільки на змисл слуху, а уявні виображіння звязані з якоюсь мелодією мають дуже неясний і неозначений характер, бо основуються на неясних і довільних асоціаціях, то й наслідок того ділання буде в різних людей ріжний, т. зн. одна й тасама музична песа може в різних людей викликувати ріжні вражіння.

Танець і сценічне, театральне мистецтво є в своїй основі плястичні мистецтва, але послугуються також слуховими елементами; так танець поміччу музики, а сценічне мистецтво поміччу говореного слова, текстом драми.

З того короткого огляду виразових форм різних видів мистецтва видно, в чім поезія з ними сходиться, а чим від них ріжниться. Матеріалом поезії є людське слово, що має — як кожний звук — певну протяжність у часі. Зложені в правильні, ритмічно рівномірно поділені вірші ділають слова на нашу душу через змисл слуху (— бож кожний поетичний твір призначений до голосного читання). Таким чином поезія дає подібно як музика гармонію звуків, пронизаних почуттям. Хоч та гармонія не має дзвінкості, сили й повноти музичного акорду, але за те поетичне слово визначається ясным образним змістом, а словесна фраза виражає одночасно гадку й почуття, втілені в наглядний образ, як у скульптурі і малярстві.

Булоб однаков помилкою думати, що поезію можна означити як величину, зложену з музики і малярства. Вона не є ні одно, ні друге, хоч нераз говоримо про музику слова та поетичні картини. Мальована на полотні, папері або дереві картина дає нам тільки просторні вражіння, міжтим як поетична картина одночасно

... „мільонами кольорів, тонів,

Ліній і творів кричить: воля і рух і життя!“

Колиб поет хотів нашу увагу сконцентрувати як маляр тільки на однім моменті з життя природи або людини, то краски його в порівнанні з красками маляра показалисяб невиразними

і блідими. Сила живої наглядності поетичних образів лежить якраз в їх подвижності і зміні, що відповідає подвижності і зміні подій і явищ у самих життє. Картина життя, що доходить до нашої свідомості через змісл слуху (— згл. при тихім читанні очима через змісл зору —) ділає одночасно й на інші змісли дорогою ясних і означених асоціацій, а таким чином на основі одного тільки зміслового вражіння повстає в нашій уяві образ, вивінуваний майже такою наглядністю й безпосередністю, як саме зміслові спостереження. Отож поезія, зберігаючи вповні свою окремішність і самостійність, обєднує елементи всіх інших родів мистецтва, замінені в словесні образи, і додає до них іще й виразові форми для зображення внутрішнього життя людини, мотивів її ділань, її почувань і настроїв. Через те є поезія найповнішим і найдосконалішим виразом людського духа, заслугує вповні на ймення, дане їй німецьким естетиком Фішером: мистецтво мистецтв (*die Kunst der Künste*).

На основі досі сказаного можна означити поезію як *мистецтво, в яким ідея виражається в звукових словесних образах*, що, сотворені творчою фантазією поета під впливом почуття і настрою, побуджують в силу сугестії нашу уяву до репродукційної діяльності, а рівночасно впливають на всю нашу духову істоту.

Коли річ іде про взаємовідношення поезії до інших мистецтв, то треба також згадати про т. зв. мистецький синкретизм*). Є то така злука різних родів мистецтва в однім мистецьким творі, виражаючим якусь ідею, що поодинокі мистецькі елементи не втрачають признак своєї самостійности. Так н. пр. у храмі, прикрашенім мальованими картинами, статуями й орнаментами, висіченими з каменя, обєднані архітектура, скульптура й малярство, а в часі богослуження ще й спів, все те з метою, виразити ідею почитання Божої величі й всемогучости. В пісні, положеній під ноти, бачимо синкретичну злуку поезії з музикою, в опері — музики — в мєльодійних голосових аріях, дуетах, хорах — і в оркестральнім супроводі, поезії — в т. зв. лібретті, сценічного мистецтва — в грі артистів, різьби, будівництва й малярства — в декораціях, і т. д. і т. д.

§ 8. Основні форми поезії.

Як названня словесної творчости словом „поезія“ так і поділ її на три основні форми: епос, лірику і драму — походить від Греків. Цей поділ обусловлений самим творчим процесом, т. є.

*) З грецького: *συνκρητισμός*, — союз на взір незгідливих Кретенців, що єднались для потреб спільної оборони від ворога.

тими психічними умовами, в яких зароджується і повстає ідея в душі поета. Відповідно до того, чи у відношенні поета до ідеї переважає об'єктивний погляд чи суб'єктивне почуття і настрої, відрізняємо поезію об'єктивного погляду або епічну, і поезію суб'єктивного настрою або лірику; в поезії драматичній об'єднані оба ті елементи, але в такій виразовій формі, що взята з царини мімічного мистецтва і тільки при його допомозі може вповні відповісти своєму призначенню.

Епічна поезія послуговується стилістичною формою поетичного оповідання (гл. Стил. § 42. I.) для зображення події, що відбулася в минулім; *лірика*, що зі всіх родів поезії стоїть найближче до музики, послуговується словесними звуками для виразу вражень, почувань і настроїв; *драма* зображує подію через ділання і розмову виведених дієвих осіб так, що вона кожного разу при допомозі сценічного мистецтва може бути на ново відтворена як ставання, дійство¹⁾. Всі ті поетичні форми виразу можуть являтися в чистім виді, але можуть також так сплітатись і зливатися зі собою, а навіть проникати одна в одну, що дорогого аналізу можна їх вправді від себе відрізнити, але не відділити.

1. *Епос* — в буквальному перекладі з грецької мови — тільки що „слово“, „оповідання“, пор. „Слово о полку Ігоря“. Епос оповідає про події, що відбувалися в минулім, роблячи їх об'єктом свого зображення, а для змалювання обстанови й місця послуговується часто стилістичною формою опису, при чому нераз і опис приймає форму оповідання. В епічному творі головний інтерес читача звернений на самі події, — внутрішнє життя дієвих осіб, їх гадки, погляди, почування і бажання цікавлять його тільки як спосіб мотивації, т. зн. вияснення внутрішніх причин їх ділання. Особа поета, його почуття і настрої для розвитку подій без значіння, він може навіть зовсім усунутись з поля бачення читача, чи то коли оповідає спокійно і безпристрасно як що діялось, відбувалось (н. пр. Гомер про гнів Ахілія і його наслідки), чи то, коли перериває своє оповідання для того, щоб заставити самі дієві особи говорити (епопея, роман, новела, баляди і б. і. видів епічної поезії) чи — врешті — вкладаючи саме оповідання в уста видуманої дієвої особи (н. пр. в поемі Шевченка: „Москалева криниця“, або в оповіданні М. Вовчка: „Два сини“). В обох послідних випадках епічна форма зливається з драматичною. Таке відношення поета до його твору називаємо об'єктивністю; колиж поет перериває оповідання, щоб виявити свої власні почуття, визвані зображеною ним подією, або ви-

¹⁾ в нім.: das Werden, das Geschehen.

сказати свої погляди, чи то в відношенні до події чи до дієвих осіб, тоді до епічної форми примішана лірична, н. пр. уступ в поемі „Наймичка“:

„Хто-ж їх старість привітає
За дитину стане?“

Вповні безпристрасне і спокійне оповідання, що є характерною прикметою широко закровених епічних творів, означуємо як *епічний спокій*.

2. Назва ліричної поезії походить від імення грецького музичного інструменту, „ліри“, що при її супроводі в давніх Греків співались пісні, передусім ті, що стояли в звязку з релігійним культом. Ті релігійні пісні обєднували в своїх початках — і то у всіх старинних народів — епічні й ліричні елементи, а на скільки були супроводжені танцем, що в тих давних часах мав обрядово-релігійне значіння, (н. пр. біблійне оповідання про танець довкола золотого тельця, або танець Давида перед кивотом) — ще й мімічно-драматичні. Що йно згодом увільнилася пісня і від епічного елементу і від впливу музики.

Тепер називаємо ліричною ту поезію, що зображує актуальні психічні стани й переживання, переважно не висуваючи означеної особи, до якої вони належать. А що душевні переживання належать до якогось підмету, який — таким чином — стає сам предметом поетичного погляду, то — в відрізненні від поезії епічної — називаємо лірику поезією *субєктивною* або *підметовою*. І лірика, як епос, послугується словесними образами; але ті словесні образи ліричної поезії, виражені в звучних, ритмічною гармонією повязаних віршах, мають лиш на стільки вагу й значіння, на скільки вони є корелятивними виразниками відповідних психічних станів.

Часом досить одного образу для виразу почуття або змалювання настрою, інколи задля того вживає поет кількох образів; в цім другім разі часова послідовність і зміна образів або просторні взаємовідношення предметів не є самі про себе обєктом поетичного зображення, а служать тільки тлом для змалювання психічних переживань, як н. пр. у Шевченковім віршу „Ніч“ (За сонцем хмаронька пливе — пор. Стил. § 40).

3. Третій рід поезії — драма — своїм характером стоїть ближше до епосу як до лірики, хоч вийшов з тої послідної. І в драмі, як в епосі, зображені події, як вони відбуваються в часі. Однак драматична подія не належить до минулого, як в епосі, але розвивається перед нашими очима в самих ділах і в розмові дієвих осіб. Оповідання й опису в драмі не має;

вони виняті поза скобки поетичного твору і подані на вступі разом з переліченням дієвих осіб у формі коротких пояснюючих заміток автора про час, місце й обставину події.

Стилістичною формою драми є діяльог, розмова; тільки там, де дієва особа не може з якоїнебудь причини виявити інакше своїх гадок і почувань, послугується автор формою монологу, що має таким чином переважаючий ліричний характер.

Діяльогічна форма не чужа й епічній поезії; вона часто заступає оповідання особливо там, де автор, замість оповідати від себе, вводить дієві особи та заставляє їх говорити й ділати, так що з розмови дієвих осіб дізнаємось про те, що діється. Ми й називаємо такі картини сценами; така н. пр. повна драматизму сцена в оповіданні М. Вочка „Степовий гість“, де розказано, як ватага московських козаків вірвалась в хату Данила Чабана, такі сцени в повісти Куліша „Чорна Рада“, як н. пр. розмови дідів коло стовпа в епізоді п. з. Запорожський суд, і б. і. Де треба вияснення обставини, серед якої йде розмова, або зображення рухів і жестів розмовляючих осіб, автор перебиває їх розмову своїми замітками оповідаючого або описового характеру, н. пр.:

„Староста і соцький вийшли у розправу, вклонились і стали біля порога.

— Старосто! — *озвався становий.* — Зараз мені знаряди верховця, та добрий кінь щоб був, пакет треба екстренний.

— А куди гнати верховця, ваше високородіє? — *спитав староста.*

— У Степанків, у волость; звідтіля пошлють далі. — *Староста заклопотаний чухав потилицю.* — Ну? чого стоїш? — *спитав становий.* Та... де його тепер охочого знайти у таку ніч та у негоду... Можеб завтра дозволилиб... до-дня?

— Завтра? — *скрикнув становий.* — Екстренний пакет завтра? Та він завтра до-дня мусить бути в руках у справника. Розумієш, чучело ти горохове? — *крикнув становий, стукаючи кулаком по столі.* — Сію мінуту щоб мені був нарочний, я з ним сам побалакаю, то він не то що у Степанків — до чортового батька поїде залюбки. А про мене не знайдеш охочого, сам вези. Гайда!“ *Староста вийшов...*“

(М. Левицький — Негайна справа.)

В драматичнім творі з тою самою метою вияснити обставину, зобразити рухи осіб, взагалі описати все те, що вони роблять в часі розмови, і тим способом влекшити читачеві репродукцію образу або акторові представлення його на сцені, автор дає свої замітки оповідаючого або описового характеру, т. зв. ремарки, — звичайно в скобках, н. пр.:

П'ятий вихід.
Хлестаков сам.

Хлестаков... Підійдеш до гарної донечки:

„Панно, як я...“ (Потирає руки і притуплює ногою.) Тьфу! (Плює.) Аж нудно, так їсти хочеться...“

(М. Гоголь — Ревізор.)

Такі замітки автора не мають тої повноти оповідання чи опису, як в епічній поезії; це немов поодинокі риси, які дають тільки нарис образу, полишаючи уяві читача виповнити його красками. Але повнота драматичного зображення досягається іншими способами й середниками, а саме сценічним представленням. Декорації, т. зн. плястичне зображення обстанови, костюми, характеристика лица, т. зв. ірім, пози, жести і рухи, міміка лица, вираз очей, інтонація, дикція — все те доповняє образ і дає нам вражіння дійсної події. Виконавцем мистецького замислу поета є тут інший мистець, а саме актор. „Він обертає статичне в динамічне, мертвим знакам, писаним словам дає життя в звуках свого голосу, проєктовані образи вбірає в живу плоть, абстрактну ідею робить зримою“.¹⁾ Оттим то поетична ілюзія може бути осягнена поставленою на сцені драмою в такій повноті, як ніяким іншим поетичним твором.

Діяльогічна форма є в драмі тільки способом поетичного зображення, але сама вона ще драми не робить. Істотною при-
знакою драми є дійство, від чого й походить її грецьке імення (*δράμα* = ділання, дійство). Внутрішня причина, що заставляє дієві особи ділати так або інакше, лежить у волевих душевних зворушеннях, викликаних боротьбою, яку головній особі драми (героеві або героїні) приходить вести чи то з оточуючим світом, чи з самим собою за осягнення наміченої мети. Ділання дієвих осіб, їх поступки, стремління й бажання зображені в відношенні до тієї боротьби. В той спосіб дійство концентрується довкола одного зовнішнього або внутрішнього мотору, що дає йому напрям і зміст. Є то т. зв. одноцільність акції, що обіймає розвиток одного конфлікту на основі передпоилок, важних тільки для того одного випадку, з невідмінно з них випливаючим вислідом. Цей розвиток конфлікту від його повстання до кінця, бачимо й чуємо власними очима й вухами без посередництва автора в сценічній грі акторів, яку може оглядати і слухати одночасно більша кількість осіб. Своєю грою переносять нас артисти-актори в само життя, зображене автором, і ми становимось глядачами подій, що не в минулім і не в оповіданні — як в епічній

¹⁾ М. Вороний — в книжці п. з. Театр і драма.

поезії, — а тутже, в теперішности, на наших очах розвиваються в ряді образів. Ті образи драматичного твору мають самі при-
знаку реального життя і силу ділати на наші змисли безпосе-
редно, як саме життя. Таким чином одно й те саме людське
життя може бути зображене у всіх формах поезії, але в драмі
воно являється перед нами в такому виді, що при допомозі мистець-
кого синкретизму показує нам сам процес життя, як фізикальний
експеримент показує якесь зявище природне; між тим в епосі
й ліриці життя зображене в словесних образах, які, апелюючи
до всіх наших змислів, суґестивно запановують над нашою уявою
і приневолюють її репродукувати те, що творча фантазія поета
в ті образи замкнула.

Кождий поетичний твір, як епічний так і драматичний (не
говорячи вже про ліричні) — є настроєний на певний чуттєвий
основний тон, і в тім змислі можемо говорити про *ліризм*
епічних і драматичних творів. Оповідання про якусь подію або
драматичне її зображення може бути пройняте співчуттям, сим-
патією, любовю, подивом для деяких дієвих осіб, насмішливим,
іронічним, сатиричним, глумливим або й негодуючим відношен-
ням до інших. Той настрій, з яким зображені поодинокі особи
або й ціла подія, передається і нам залежно від сили поетичного
слова й інтенсивности поетичної ілюзії.

В настрою поетичного твору може лежати вся його краса,
ввесь притягаючий чар, вся його принада. Часто перечитуємо
твори або оглядаємо в театрі пєси, яких зміст нам давно відомий
і давно вже перестав нас цікавити розвитком подій, тільки
ради тих емоцій, які переживаємо в звязку з їх настроєм.

ДРУГИЙ РОЗДІЛ.

Види епічної поезії.

§ 9. Казка.

Казка (від казати, т. зн. розказувати, оповідати) в тім виді,
як вона тепер представляється нам в записках з уст народа, є то
твір народньої фантазії, в яким звичайним, прозовим стилем роз-
казується про якусь видуману, незвичайну подію з участю над-
природних, чудесних сил. Своєю основою сягає вона доісторичної
й дописьменної доби культурного життя людини, коли то
ще „звірі говорили“, а відзначає її передусім наївна віра в мо-
жливість надприродного, чудесного ставання. Головна особа
казки (герой або героїня) переходить дивні й незвичайні пригоди,
мусить побороти різні перешкоди, перемогти затії сильних і мо-

гутніх ворогів, як н. пр. змива або баби-яги, попадає часто в небезпеки, що грозять їй оконченою загибінню; але в час найбільшої небезпеки з'являється на допомогу якесь добродійне єство (добрий кінь, сокіл, орел, змивва дочка, то що), герой виходить щасливо з небезпечної ситуації, зло й неправда одержують заслужену кару, а правда торжествує. Це казки героїчно-мітологічного характеру, в яких зберігся відгомін давньої боротьби людини з природою; під насловенням різних щодо часу й місця походження казочних мотивів можна віднайти в них сліди давніх мітологічних вірувань і поглядів, що самі теж — як показує старогрецький або староєрманський лицарський епос — мали героїчний характер.

Іншу групу творять казки з перевагою семейно-побутового змісту. Головні дієві особи в них — то або три (часом два) брати, старші, нібито розумні, але горді й зарозумілі на свій розум, злі, ліниві, брехливі, самолюбні, — молодший, нібито дурний, але добрий, правдолюбний, готовий на пожертвування, — або дві сестри-зведениці, бабина дочка — лиха, лінива, мстива, навіть убийниця (Калинова сопілка), друга, дідова дочка — добра, тиха, терпелива, трудяща, спочутлива до всякого терпіння. І ту основою оповідання являється конфлікт між добром і злом, правдою й неправдою, — конфлікт, в якому правда й добро перемагає, а неправда і кривда улягають. Визначна їх прикмета — це моралізуюча тенденція. Можна їх назвати побутовими, а деякі, як н. пр. казку про Калинову сопілку або про мерця, що вернув з того світу, — казками-баладами. Сюди зачислимо й казки з легендарним змістом, що переносять подію казочного характеру в християнські часи, як н. пр. казка „Гордий цар“.

І в одних і других казках виступають часто поруч з людьми також звірі, обдарені людським розумом і даром бесіди. Але є казки, в яких самі звірі, їх життя і пригоди, є предметом оповідання. Це відривки т. зв. звіринного епосу, в якому збереглися сліди тієї доби доісторичного життя народів, коли то чоловік уважав природу такою живою, як він сам, а звірям приписував людські прикмети й питоменности. Цей антропоморфізм¹⁾ в розумінні життя звірів мусів зродитись у первобутного чоловіка під впливом обсервації природи, з якою він жив у далеко тісніших взаєминах, як нинішня культурна людина; запримітивши в звичаях звірів, в їх способах здобувати поживу й оборонятись від ворогів багато схожих рисів зі своїм власним життям, зі своїми звичаями й обичаями, він переніс на них також інші душевні прикмети людини,

¹⁾ з грецьк. *άνθρωπος* — людина, чоловік і *μορφή* — постать, стать.

спроможність думати, розважати й заключувати, а навіть говорити. На сформування таких поглядів на звірів мала також вплив мітологія, а з окрема вірування, що боги можуть, як їм завгодно, приймати звірячий вид і так з'являться людям, а надто на мітологічним ґрунті зроджена і загально в індоєвропейських народів поширена віра в „мандрівку душ“, (метемпсихозу), тобто пересвідчення, що душа помершого переходить для очищення й відбуття покути в якесь звіря. На тім тлі повставали в індоєвропейських народів казочні оповідання з життя звірят, що складались в окремі циклі, яких головною дієвою особою ставав зазвичай лис як представник хитроумности. Згодом постаті звірів у тих казках стали символами певних прикмет і питомностей вдачі й характеру людей, як от згаданий вище лис — хитрости, медвідь — самопевної й грубої неповоротности, вовк — ненаситної пажерливости й нахабности, баран або осел — глупоти, заяць — наївної довірливости, і т. д. В дальшій розвитку послужили ці казки основою для письменного звіринного епосу і для байки.

Коли приглянутись до змісту казок всіх родів, то побачимо спільну їм всім відсутність ближшого означення часу й місця події. Казка переносить нас у минуле загальними окресленнями: „колись, раз ялось, не за нашої памяти, давним-давно те діялось“, або просто поставленням дієслова у минулім часі: „жив собі, був собі, і т. п. Подія відбувається „десь-не-десь, в якімсь царстві, в якімсь госуларстві“, або й без ніякого означення місця, а ліс чи гора, поле чи море, що творять сценерію для зображуваних подій, можуть лежати в кожній стороні світа і в кождім підсонні. Також загально названі й дієві особи казки: дід і баба, три сини, два брати, цар та цариця, дідова дочка і бабина дочка, і т. п. Колиж якійсь особі й дане імення, як н. пр. Іван, Івась, Телесик, Коти-горошок — то воно також загальне і не відзначає ніякої індивідуальности. Особи казки — це не типи поетичного вимислу з індивідуальними рисами і силою узагальнення, а символи абстрактних ідеальних виображень, якісь ніби маски з нерухомим виразом лица, поблідлі образи давно забутих мітичних постатей. Такі казки являються міжнароднім, загальним добром, однаково промовляючим до уяви Араба як і Лапландця. Коли стрічаються в них, в описах природи або людських звичаїв, риси, що дають тій або іншій казці льокальну закраску, то це вже елемент наносний, пізнійшого походження, причеплений до первісної казочної основи. Сюди належить н. пр. означення часу й місця події в декотрих арабських казках: „За царювання каліфа Гарун-аль Рашіда“, „в місті Бальсорі“ або „в Багдаді“, і т. п.;

такі означення не роблять зовсім казки історичним оповіданням або переказом, бо з ними не звязане зображення історичної епохи, а й сам каліф Гарун-аль Рашід став в Арабів таким безособовим казочним героєм, як наш „царевич Іван“.

Так само й українські народні казки не є оригінальним твором українського народу; по більшій часті — це перерібки т. зв. мандрівних сюжетів, що є спільні не тільки індоевропейській сімї народів, але — можна сказати — цілому людству, бо багато індоевропейських, семітських і монгольських казочних мотивів віднайшлось і в дикарів Полінезії та Америки. Це тільки в малій часті можна пояснити запозиченням; більше правдоподібний здогад, що зображення правди, ідеальні погляди на світ однакові у всіх людей, і що подібні життєві й культурні умови — а з цього погляду життя наших предків проходило в подібних умовах, як життя названих в горі дикарів — відбиваються подібно в помислах фантазії, в яких непривітній і лихий дійсности протиставиться видуманий, ідеальний порядок світа.

Але полишивши на боці надто віддалені аналогії, знайдемо в народів Європи й Азії багато спільних казочних мотивів, що вказують на спільне джерело їх походження. Їх вітчиною вважають учені Індію; в староіндійському письменстві казки з фантастичним змістом творили дуже обширний відділ. Вони були зібрані в двох великих збірниках: Панчатантра і Гітопадеша (Pañcatantra, Hitopadeśa). Матеріал цих обох збірників розійшовся в перекладах на інші мови (арабську, єврейську, грецьку і латинську) по всій кітловині Середземного моря і ріжними дорогами (підчас мандрівки народів, хрестоносних походів, панування Арабів в Європі,) поширювався по цілій Європі. На Україну-Русь йшли староіндійські казки так же ріжними дорогами: через Візантію й полудневих Словян, через Монголів, куди вони перейшли в буддийській редакції, а пізнійше і з Заходу дорогою латино-польських культурних і літературних впливів. На європейську казочну творчість великий вплив мала також арабська збірка казок, знана під іменням казок з „Тисяча й одної ночі“, що в своїй теперішній формі повстала в XV. в.

Всі ті казочні сюжети й мотиви йшли в народ подвійною дорогою: устного передання і книжного начитання, підлягали ту в свою чергу ріжним змінам і перерібкам, акліматизувались і націоналізувались, змішувались з іншими, давнішими казками так, що лиш пильна, на порівнанні оперта наукова аналіза може вияснити, що в них спільного, первісного, а що являється пізнішим додатком, пізнішим наслоєнням. Наука, що займається дослідом і вивченням творів усної словесности, називається

етнографія¹⁾; порівняну етнографію називають також фолкльо-ром²⁾. Зпоміж українських етнографів збиранням казок заслу-жився *Рудченко*, а в новіших часах галицькі й угро-руські казки зібрав і видав *В. Гнатюк*.

Крім народньої є також літературна казка; це звичайно тільки мистецьке оброблення народніх казочних мотивів, рідше оповідання на лад народньої казки якогось фантастичного, виду-маного поетом сюжету. До перших належать німецькі казки бра-тів Грімів, до других казки данського письменника Андерсена (1805—1875).

§ 10. Переказ. — Міт. — Легенда.

Дуже близький до казки є переказ, в яким казочні мотиви й елементи притягнені до оповідання про важні в історії народу події, місця або особи, пам'ять яких доховалася більше або менше ясно в народній свідомості. Коли казка має більш міжна-родній характер, то переказ є твором чисто національним, від-биваючи в собі світогляд народу в дану історичну добу. В про-тилежности до казки в переказі все точно означені місце й го-ловна особа події; що до історичної хронології, то переказ не держиться її строго й точно, мішаючи заодно особи й події, що в дійсности були розділені від себе довшим протягом часу. Залюбки спинюється народня фантазія на величніх постатях дав-нього минулого, робить їх носителями загально-народніх ідеалів, а пам'ять про них, переходячи з уст до уст в ті часи, коли на-род ще не знав письма, росте й прикращується фантастичними видумками в міру того, як затирається реальна свідомість істо-ричної дійсности. В загальнім висліді являється народній переказ рефлексом, яким історична особа, подія або місце відбилися в народній свідомості. Найширше поле для творення переказів має народня фантазія в тих доісторичних часах, коли бажань народу, закріпити для потомних поколінь славні діла предків, не підпомагає ще письмо. Так н. пр. багато переказів з доісто-ричної доби нашого минулого записав первонаочальний літопи-сець у т. зв. літописі Нестора; сюди відносяться перекази про початки київської держави, про віщого Олега, про месьть Ольги, про хрещення Руси за Володимира В. і б. і.

Мітом називається оповідання про події з життя поганських богів; відсутністю всякої реальної основи наближується він біль-ше до казки ніж до переказу. Зібрані в одну релігійну систему

¹⁾ від грецьких слів: τὸ ἔθνος — нарід і γράφω — пишу, описую.

²⁾ англ. слово: folklore — тільки що — народовідання.

міти якогось народу творять його мітольоію. Мітольоіа індо-європейських народів є в своїй основі виразом почитання персонафікованих сил природи, яке в кожній етнічній групі прийняло свою національну закраску. Найповніше — завдяки своїм зв'язкам з поезією — розроблена греко-римська мітольоіа, яка й для нас не стратила ще свого поетично-символічного значіння. У піснях Гомера, який — по словам грецького історика Геродота — сотворив Грекам їх богів, у творах Гезіода, в Вергілієвій Енеїді служать мітольоічні образи поетичним виразом трансцендентного (надзмислового) розуміння природніх зявищ. На їх основі зложив римський поет *Овідій* (43. пер. Р. Хр. — 17. по Р. Хр.) свої „Метаморфози“, в яких переспівав героїчним віршем найважніші міти про взаємини богів і людей, н. пр. про Филимона й Бавкиду, про Девкаліона й Пиргу, про Дедаля й Ікаря, про Фавстона, і б. і.

Грецькі боги й богині, як вони представляються нам у тих творах, — це тіж самі Греки, що були моделями для Фідія і Праксителя, піднесені поетичною уявою до ідеальної краси вічно-молодих і безсмертних істот.

Германська мітольоіа відбила в собі мрачну суворість північного неба, як грецька — погоду і красу південного. Старо-германські боги, так як вони зображені в „старшій Едді“¹⁾ — це суворі й грізні уособлення стихій і сил природи, у вічній боротьбі з ворожими великанами, що узмисловлювала вічну боротьбу в природі.

Славянська мітольоіа взагалі, а староруська з окрема не дійшла до наших часів в суцільних оповіданнях або в творах поезії, але зберіглась тільки у відірваних, пошматованих і zdeформованих останках під корою пізніших християнсько-релігійних вірувань у деяких давніх народніх піснях, прислів'ях та загадках. Свідомо й доцільно вжив староруських мітольоічних образів як конститутивного елементу поетичного виразу співець „Слова о полку Ігоря“. З тих відірваних рисів і з коротких літописних вісток зложили учені дослідники такий приблизно образ давніх мітольоічних поглядів наших предків.²⁾

Без огляду на політеїстичний характер прасловянської мітольоії признавали Слов'яни одного верховного бога, званого *Сварогом*³⁾, бога неба нетільки світлого, але й захмареного, з якого на землю ллється дощ, блискає блискавка і бе грім. Як бог бурі

¹⁾ збірка давніх північно-германських мітів і лицарських пісень, що повстали в вв. IX—XII, а в XIII. в. були списані в Ісландії.

²⁾ за П. Житецьким — Теорія поезії, стор. 37 і сл.

³⁾ від староінд. слова Svar = небо.

і грому мав він імення Перуна, доховане м. і. в начальнім літописі. Син Сварога був Дажьбог¹⁾, бог сонця; в „Слові о полку Ігоря“ називаються Русичі Дажьбожими внуками. Інші назви того бога були: Хорс, Сварожич — бог вогню, Велес — бог скота, якого співець „Слова“ вважав дідом віщого Бояна, певне для того, що він, подібно як грецький Феб-Геліос, був богом поезії і співу.

Недобрими богами вважали наші предки Стрибога²⁾, бога вітрів, бур і непогоди, (— в „Слові“ вітри називаються „Стрибожі внуки“ —) і Віда, бога соняшних і місячних затьмінь. Людськими судбами правили богині судби, Рожениці або Віли, по лісах ховались лісовики, ріки й озера замешкували русалки (грецькі німфи).

З прийняттям християнства давні поганські вірування, побоювані духовенством білим і чорним навіть при допомозі світської влади, затиралися поволі в людській пам'яті, достосовувалися до нової науки, обтягались — так би сказати — новою корою, зпід якої тільки пильним оком дослідника можуть бути відкриті. Тота боротьба, яку нова віра видала давній, поборюючи найменші останки її в життю і пісні, була й причиною, що давні наші міти не дійшли до нас у своїй первісній формі і не змогли витворити окремого роду устної словесности.

Легенди. За те тим ширше і свободнійше користувалась народня фантазія легендарними оповіданнями християнської церкви, тим більше, що й само духовенство в інтересі релігійної пропаганди причинялось до їх розповсюдження і спопуляризування в широких народніх масах. Імення легенди є латинського походження; словом „*legenda*“ „те, що має бути читане“, означувано в середньовічних монастирях уступ із Св. письма або житєписів Святих, призначений до голосного читання за трапезою³⁾. Дорогою перенесення значіння перейшло те імення на оповідання з життя І. Христа на землі, Пресв. Богоматері і Святих угодників і мучеників. Ті оповідання визначались свободним і нестримним полетом поетичної фантазії, що не вязалась ніякими зглядами і не дуже то зважала на церковну традицію; задовольючи вроджену людині потребу зайняти уяву незвичайним і чудесним, вони разом з тим мали за завдання впливати на поглиблення релігійного духа і спопуляризування релігійних істин.

Джерелом легендарних оповідань є т. зв. апокрифічні книги Св. Письма. Є то такі непризнані церквою твори, в яких розка-

¹⁾ кор. dah — звідси ind. dahati — палити.

²⁾ кор. стрьб — знач. recreate, відновляти, очищати (воздух).

³⁾ пор. „Легенду про черця, що жив трьста літ“:

„Потім у трапезу мав вже поспішати,
Черговий він був за обідом читать“.

зується про події аналогічні до тих, що в змістом канонічних книг Св. Письма, але з різними вигадками й додатками фантастичного і казочного змісту. Зродились вони з набожної цікавості перейнятої релігійним духом людини, яка бажала дізнатись, що діялось перед і після подій, зображених у Св. Письмі, розяснити видумкою те, що було в нім закрите, чи то тьмою загадочних натяків або коротких згадок, чи навіть мракою мовчанки. А що в Св. Письмі не всі події однаково широко, ясно й докладно зображені й умотивовані, то вже в старім завіті повстали численні апокрифи про початок світа, про упадок праотців, про їх життя після вигнання з раю, про Еноха, про патріархів, про Мельхиседека, Мойсея, царів Давида й Соломона, і б. і. Ті старозавітні апокрифи перейняло християнство разом з канонічними книгами старого завіту і додало до них свої апокрифічні твори на теми, звязані з життям Спасителя і Його Матері, Христових апостолів і учеників. Вийшовши з тоїж побожної цікавості, що й старозавітні апокрифи, новозавітні апокрифічні твори задовольняли бажання перших християн доповнити те, про що в євангеліях і апостольських актах сказано дуже мало і дуже недокладно, вияснити те, що в канонічних книгах нового завіту лишилось нероз'ясненим.

Вселенські собори перших віків християнства не раз осуджували одні й другі апокрифи як ложні, противні християнській науці й церковному переданню, але, не вважаючи на це, вони ширились загально і тішилися великою популярністю, бо змістом своїм були куди цікавіші, як саме Св. Письмо. Нерідко навіть єпископи і знатні проповідники, не говорячи вже про звичайних духовників, брали з них приклади для своїх проповідей. І хоч осуджені як ложні, „отреченні“ книги, заборонювані й виклинані декретами соборів, пап і учителів Церкви, ці книги не переводились, а жили в народі, читались і поширювались у різних списках, перекладах і перерібках по цілій християнській Європі, як на Заході так і на Сході. І до нас на Україну ці твори приходили з Византії, то безпосередно, то через полудневу Словянщину, а відтак через Польщу, входили в народ і тут підлягали новим перерібкам і змінам. Багато апокрифічних мотивів увійшло і в Життя Святих, в Прольоги, Патерики і Минеї, — улюблену лектуру наших предків. Стаючи добром народнім, апокрифічні легенди в свою чергу підлягали впливам давніших казочних і мітологічних мотивів, а самі теж впливали на модифікацію давніх казок і мітів так, що в результаті повсталала принадна мозаїка поетично-релігійних казкових мотивів, в якій границі між казкою, переказом, мітом і легендою дуже часто спливають

одна в одну, пересуваються і затираються. Так н. пр. казку „Гордий цар“ можна теж уважати легендою, бо чудо переімени царя в жebraка та ангела в царя dokonується за волею Божою. Такоюж легендою-казкою є віршована легенда М. Кононенка: „Багатий Марко“.

Обговорені досі оповідання: казки, перекази, міти і легенди лучить в одну громаду перевага фантастичного, чудесного над реальною дійсністю, при чому фантазія не вяжеться ніякими зглядами на можливість і правдоподібність. Як у казці так і в переказі, міті й легенді все можливе: можна згинуту й воскреснути, можна бути порубаним і посіченим, а цілюща вода обєднє порубані частини і дасть їм нове життя, можна жити сотки літ, старітись і знов молодіти, переіменятись у звірі, птиці, а навіть неживі річі і знов вертати до давньої постаті, літати попід обляки і сходити в нїдра землі, і т. д. і т. д. Всі ті твори були первісно продуктом безіменної, довговічної, народньої устної словесности і звідси ввійшли в мистецьку поезію як готові форми і символи поетичного виразу ідеального світогляду.

§ 11. Народні сміховинки (анекдоти) і співомовки.

В народній устній творчості окреме місце займають жартовливі оповідання, яких предметом є зображення смішних боків людського життя. Зродились вони з нахилу, вродженого кожній людині, відноситись критично до подій і зявищ окружаючого світа; колиж наслідком такої критичної оцінки повстане свідомість невідповідности, диспропорції, непристосування наслідку до причини або заміру до виконання, то це викличе в нас вражіння *комізму*, яке на зовні виявляється сміхом. Таке значіння має н. пр. латинське прислів'я:

„Parturiunt montes, nascetur ridiculus mus...“

буквально значить: Гори мають родити, вродитьсяж мишка смішненька — що відповідає нашому: з великої хмари малий дощ буває. Як вже з цього прикладу видно, вражіння комізму є то почуття, зложене з двох моментів: 1) ожданія наслідку, квантитативно відповідного до висказаної причини або виявленого заміру і — 2) свідомости, що це ожданія обманено. Самож ожданія мусить бути основане в нашій душі на свідомости льогічної конечности іншого наслідку від цього, який дійсно наступив і який задля того викликав у нас сміх.

Таким чином сила комічного вражіння залежить у великім степені від комічного підготовлення, тобто від цього, в якій мірі дожидаємо чогось протилежного тому, що в дійсности насту-

пило. Вражіння комізму буде тим сильніше, чим більше неждане те, що дійсно послідувало. В цім розумінні може н. пр. парадоксальне отримання величнього з його протилежністю вивчати почуття комізму, як у Самійленковій сатири: „Пригода“ (пор. Стил. § 35. в).

Вважаючи причиною комічного вражіння свідомість порушення логічного порядку і взаємовідношення, назвемо смішним все те, що не відповідає своєму призначенню, що противиться звичайним, розумом признаним умовам життя, одним словом: все те, що нерозумне. З цього погляду смішним буде і наймит, що, загубивши з діравого мішка раки, думає, що вони віднайшлись в листі („Наївний —), і жінка, що, сівши на фіру думає облегшити тягар коням, задержавши клунок на плечах („Тягар“—), і циган, що вибираючи мід з дупла, де гніздились джмелі, думає що це пчоли, а памятаючи науку хазяїна, щоб не згадував біса, бо це дратує муху, відсилає шпигаючих його джмелів до Божої матери та до Святих (Руданського „Циган пасічник“ —), смішні й звірі, що, побачивши пофарбованого лиса, повірили, що це дійсно звір-остромисл, післаний їм Св. Николаєм на царя (Франка — „Синій лис“) і т. д. У всіх цих прикладах вражіння смішности тісно звязане з відчуттям нерозуму й недотепности, що проявляються в думанні, бесіді й поступках дівчих осіб. Щоби це відчутти, треба передусім мати в собі спроможність відрізняти розумне від нерозумного, значить — треба мати свідомість власної умової переваги. В цій свідомості лежить перше джерело сміху (пор. В. Єрузалем — Психольогія, стор. 153. сл.). Друге — це відчуття контрасту між двома вражіннями і перевага одного з них, що, витискаючи з душі первісне вражіння, спричинює вибух сміху. Так н. пр. комічне вражіння робить циган, вибираючий до блискавки в чужім городі огірки з молитвою: „блисни, Боже, блисни!“... коли замість очиданого світла дістає від хазяїна городу вилами по спині (Руданського — „Циган в огірках“). На цім спостереженні *контрасту* між двома вражіннями оснований розуміння нелогічности всього штучного, робленого, обманчивого, всього того, що хоче зовнішнім блиском прикрити внутрішні недостачі, внутрішню порожнечу. Спосібність ума, викривати такі контрасти, називається *дотепом*. Сміх, викликаний таким критичним відношенням до життя, має високе етичне значіння, він є одним з найуспішніших середників комедії і сатири. Справедливо прирівняв його великий сатирик Гоголь до „чесного, непідкупного свідка й судді людських поступків“.

Того сатиричного значіння не має сміх в анекдоті, т. є коротеньким оповіданні, що зображує якусь пригоду з життя з на-

міром, через дотепне зуставлення контрастів викликати в нас емоцію сміху. Момент, в яким виявляється нелюдічність ситуації або недотепність дієвої особи, називають чужим словом *поентою*¹⁾).

Стиль таких анекдотів або сміховинок визначається ляко-нічністю і точністю вислову, а дуже часто для змалювання ситуацій послуговується діяльогічною формою, що надає зображенню признаку драматизму.

В наше письменство впровадив анекдоти Руданський, який легкою віршовою формою (звичайно коломийковим розміром) переспівав масу анекдотичних мотивів народньої гумористики і назвав їх *співомовками*.

§ 12. Баляда.

Балядою називаємо поетичний твір невеликого об'єму, зложений віршовою, співною формою (часто з правильною строфовою будовою), в якому поет оповідає про якусь видуману, повну фантастичности й таємничости подію з сильною примішкою ліризму. Фантастичний елемент баляди являється в ній або в готовім виді з народнього переказу і вірування, або видуманий самим автором в народнім дусі. Фантастичністю сюжету баляда підходить близько до розглянутих вище (§§ 9. і 10.) творів устної словесности. Як там, так і в баляді оповідач переносить нас у світ чудесного, загадочного ставання і велить нам вірити в можливість всіляких страхіть, привидів, чудесних перемін, в існування надприродних і надзmysлових сил. Так в „Тополі“ Шевченко не згадує ні одним словом про це, що переміна дівчини в тополь під впливом ділання чарівного напитку — це лише продукт народньої уяви, що в той спосіб символізує і поетично ідеалізує тугу дівчини за милим. Ні, — він розказує цю подію зовсім епічно, т. є об'єктивно, становиться на народню точку погляду так, немовби сам вірив у можливість такої чудесної переміни. Ця об'єктивність оповідання ще зміцнюється словами поета:

„Почекайте, все розкажу.

Слухайте, дівчата!“

Епічності баляди зовсім не шкодить той ліричний настрій, яким вона проникнута вся, а який служить тільки середником скріплення емоції жажливої і загадочної таємничости й фантастичности. Для збільшення тієї емоції поет часто переносить подію в обстанову бурі, мрачної ночі, місячного сяйва, і т. п., як н. пр. в Шевченкових балядах „Утоплена“ і „Причинна“. Для тієї самої

¹⁾ з франц. la pointe — вершок, шпиль.

ціли служить також трагізм долі героя, що проявляється в його — нераз незавинений — гибелі, і драматизм ситуацій, для зображення якого поет часто послугується драматичною (діяльогічною) формою. Таким чином в кожній баладі можна віднайти три основні елементи, що відрізняють її від інших видів епічної поезії, а саме: фантастичність сюжету, трагізм судби героя і ліризм таємничого, жакливого й сумовитого настрою.

Погляд на розвиток балади. Слово балада є романського походження; в Італії та полудневій Франції називали в XII. в. пісню переважно ліричного характеру, співану в супроводі музики і танцю, „ballata“ від романського: ballare — танцювати. Але модерна балада не має з цими піснями поза іменням нічого спільного. Навпаки — джерела т. зв. романтичної балади, яку у всесвітню літературу ввели німецькі письменники другої половини XVIII. і початку XIX. в., треба шукати на півночі, в народніх піснях шотландських бардів, зложених староанглійською мовою, в яких оспівувались місцеві лицарські перекази, повні фантастичних пригод їх героїв, страшних загадочних убійств, таємничих, заселених духами й тінями замків, і т. п. З цими піснями познакопив Європу вперше англійський єпископ Персе (Percy 1729—1811), видавши в р. 1765 збірку староанглійських і шотландських балад, записаних з уст народу. В часи літературної боротьби між т. зв. псевдокласичним і романтичним прямунням у Німеччині деякі з тих балад були перекладені на німецьку мову і відразу захопили уми своєю високомистецькою поетичною красою, внісши в письменство, що животіло останками псевдокласичних поетичних реквізитів, Олімпом, Парнасом, Перазом і Музами, свіжий подих правдивої поезії і нові мистецькі виразові форми. Німецький поет Бюргер (1747—1794) написав в дусі тих середновічних мрачних пісень свою баладу „Ленора“ (1773 р.) яка в перекладах і переспівах облетіла майже цілий тодішний культурний світ. Основний її мотив, поворот мерця з того світу до милої дівчини, що тужить і побивається за ним, повертає в баладах російського поета Жуковського: „Людмила“ і „Світлана“, в Міцкевичів баладі „Uciezka“ та в Шевченковій „Тополі“.

Від появи „Ленори“ стала балада дуже улюбленою формою романтичної поезії, але не цурались нею і пізніші модерні поети. З посеред німецьких творців балад крім згаданого Бюргера визначились Улянд, Гете і Шіллер, з новітших Конрад Фердинанд Маер, Генрик Гайне, і б. і. Німецькі поети не обмежувались тільки до середновічних лицарських переказів, але сюжети для своїх балад брали з класичної старини, як н. пр. балада Шіллера: „Ібікові журавлі“ (Die Kraniche des Ibykus).

Відміною баяди є романца, яка має всі вичислені вище прикмети баяди, але характер її більше лагідний і погідний, ніж характер баяди. Сюжет романци взятий звичайно з народних переказів полудневих, романських народів, звідси й її назва. Форма романци більше музикальна і співна, як у баяді, а відзначається все правильною строфовою будовою вірша, переважно трохеїчного розміру. З цього погляду можна назвати романцю пєсу В. Пачовського: „Мірамаре“.¹⁾

В славянські літератури ввели баяду і романцу згаданий вже Жуковський, який сам назвав себе жартовливо „поетичним дядьком чортів і відьом“, Пушкін і Міцкевич, що своїми баядами зложили поетичну дань романтичному напрямові. В їх сліди пішов Шевченко своїми баядами: Причинна, Тополя, Утоплена, Русалка, Лілея, За байраком байрак. Та не в мраці середньовічних лицарських переказів шукав він тем для своїх баяд, тільки в народній пісні, казці, переказі й віруванні, поставивши свої баяди на український побутовий, щиронародний ґрунт. Уся фантастично-казочна й побутова основа його баяд походить з усної словесности українського народу, яка була обильним джерелом поетичних помислів не тільки для українських письменників, але й для чужих, великоруських і польських. З того багатого фантастичного елементу народної казки й вірування зложені такі повісти Квітки, як „Мертвецький великдень“ і „Конотопська відьма“, та фантастичні оповідання з українського життя М. Гоголя, писані по великоруськи, п. з. „Вечері на хуторі біля Диканьки“ та „Вій“.

§ 13. Поема.

Імення „поема“ обіймає звичайно різні види епічної поезії, яким спільна одна прикмета: оповідання якоїсь події з життя, зложене віршем. З того погляду можнаби й баяду назвати невеликою поемою. Але як небудь границі між поодинокими поетичними формами й видами є плинні, а вартість поетичного твору не оцінюється по легкості, з якою його можна зачислити до одного з видів поезії, то всеж таки дорогою еволюції витворились певні признаки і прикмети, по яких можна відрізнити поодинокі поетичні види один від одного. Те, що поему відріжняє від баяди, є перш усього відсутність фантастичного, чудесного елементу, більша видержаність епічного тону, а з формального боку — більший обєм. Це останнє залежне від того, що подія, про яку розказується в поемі, вибрана і зображена так, що

¹⁾ Чит. Крушельницького для IV. кл.

образ людського життя виходить на її тлі ширший і повніший, ніж це можливе в баладі. Ділання й поступки головної особи — героя або героїні — поеми, її взаємовідношення до інших дієвих осіб, зміни в її судьбі, одним словом: розвиток акції і її розв'язка є в поемі логічним і конечним вислідом природних прикмет характерів дієвих осіб і впливом реальних житєвих обставин, а не наслідком ділання надприродних і надзmysлових сил. Ця внутрішня, психологічна мотивація відріжняє різко поему від балади, а наближає її до інших видів епічної поезії, до повісті і новели. Акція балади зображена звичайно в мент найвищого напруження, а її розв'язка, що звичайно приймає форму катастрофи, ближшого узаasadнення не потребує, бо доконується в сфері надзmysлово-чудесного; в поемі розв'язка мусить бути відповідно приготована зображенням внутрішнього життя дієвих осіб і тих обставин реального життя, в яких розвивається подія.¹⁾ Отож поема дає в послідовнім розвитку ряд подій з життя якоїсь вудуманої особи, обеднаних одною ідеєю в суцільну картину життя; вона зображує події, що відбуваються на протязі довшого часу, щоб у їх світлі тим яснійше виступили різні боки духового обличчя героя.

Відповідно до того, звідки взятий сюжет поеми: з історичного минулого, чи з сучасного життя, — розрізняємо: поему історичну і побутову.

А. *Історична поема* робить предметом зображення якусь подію з історії народу, що має — по думці поета — загальнонаціональне значіння. Однакож вибираючи таку подію, автор не має на меті познайомити нас із життям даної епохи в цілій повноті й ширині (як н. пр. у героїчній епопеї або в історичнім романі), а тільки ідеальним зображенням визначних в історії діл і осіб піднести національне самопочуття народу, збудити й оживити в нім свідомість тісних зв'язків між минулим і теперішнім життям, визвати пошану для історичної традиції, подив для славних і великих діл предків, а рефлексії з приводу їх помилок.

Отож *ідеалізація історичного сюжету* — це головна й найважніша прикмета історичної поеми. Ця ідеалізація полягає на виділенні й зображенні високих і гарних прикмет характеру історичного героя і його оточення та ідеальним освітленні самої події. Але ідеалізуючи вибраний сюжет, поет не може казати неправди; ідеалізація, що доходилаб до заперечення історичної правди через невірне, з вислідами науки незгідне зображення

¹⁾ Дуже навчачимим буде з того погляду порівняння змісту Шевченкової балади „Тополя“ зі змістом його поеми „Невольник“.

характеру історичної епохи, не малаб ні ідейної ні мистецької вартости. Поетична ідеалізація обмежується до того, що поет вибирав й освітлює тільки той один бік характеру вибрано особи чи події, що має вагу для виразу його ідейного замислу, полишаючи все інше на боці. Так н. пр. Шевченко в „Гамалії“ вибрав з історії козаччини тільки той один момент, що був йому потрібний для зображення лицарського завзяття і безприкладної сміливости Запорожців; ті їх прикмети виступають незвичайно ярко на тлі картини походу на малих козацьких чайках через бурхливе Чорне море, нападу на Царгород і визволення полонених козаків з турецької тюрми на очах могутнього султана і немов на глум сильній і великій турецькій флоті. Для того матеріальні умови й обставини, в яких відбуваються зображені поетом події, представляють для нього менший інтерес; його увагу притягають головню ті моменти, в яких ясно й виразно виступає відвага й завзяття козаків, їх погорда смерти й безтурботня сміливість. Для зображення цих прикмет козацького характеру послугується поет всіми засобами й середниками образного й емоційного стилю: картинні епітети, смілі й оригінальні порівняння, влучні метафори й інші поетичні образи поруч з багатством емоційально-фігуральних зворотів і виражень складаються на живу, сильну й наглядну поетичну картину, що поражає й захоплює нас багатством красок і глибиною думок, замкнених у незвичайно звязку і ядерну форму. Внутрішню красу поетичного зображення підносить ще й краса зовнішньої форми, тота ніде й ніким неперевишена мельодійність і музикальність вірша, на яку складаються: гармонійний, у своїх переходах і змінах пристосований до змісту ритм, внутрішні й сусідні рими, ітерації, алітерації й асонанції, словом: — всі середники евфонії і гармонії.

Дуже цікавим прикладом обеднання історичної ідеалізації з реалізмом побутової картини є Шевченкова поема „Невольник“. Історичні події, згруповані довкола факту зруйнування Січі Москалями, служать поетові тільки тлом для змалювання широко закрової картини побуту українського козацтва в ту добу, коли воно сходило вже з історичної сцени. Оттим то хронологія цих подій — для поета річ менше важна; від походу Степана на Січ до його повороту з неволі минає на основі слів поеми пять літ, між тим хронологічне означення поета:

„Ще за Гетьманщини старої“...

та слова оповідання Степана про сучасні йому події після зруйнування Січі, розтягають той час принаймні на двадцять сім літ. Ярким анахронізмом являється похід Запорожців на Туреччину, описаний в „думі“, що міг відбутися в першій по-

ловині XVII. в., але не з кінцем XVIII. в. Та поетові не ходять про хронологію й історичну точність; ціль його — змалювати й виславити запорожську Січ як школу правдивого козацького життя та доказати правдивість думки про химерність людської долі:

*„Такая-то доля тая, —
Хоч і не шукайте!
Кого схоче, — сама найде,
У колисьці найде“.*

Головна особа поеми, — пізнійший Невольник — прибраний син бувшого Запорожця, Степан, живе спокійно й безжурно в свого названого батька, не знаючи, що він не рідний син його. Не знає цього й дочка старого козака, Ярина, що привикла вважати Степана братом. Та от одного дня — саме в Зелені Свята — названий батько вікриває Степанові тайну його походження і разом з тим своє бажання, подружити з ним свою дочку Ярину. Але перед тим

*„...треба буде
І на чужі люде
Подивитись, як там живуть...“*

Згідно з козацькою традицією, яка вважала Запорожжя найкращою школою життєвої мудрости, велить і старий козак, що й сам перебув ту школу, йти Степанові на Січ, набратись козацького звичаю та побачити й пізнати світ і людей власним досвідом, а не тільки з книжної науки „як у бурсі“. Заскочений і приголомшений тим відкриттям Степан став мов не свій:

*„Не їсться, не петься і серце не бється,
І очі не бачать, не чуть голови...
Замість шматка хліба за кухоль береться...“*

Ярина ще нічого не знає про це, що Степан не брат її, що він буде її сватати та зараз же після того й покине на довгий час. Довідавшись про це все від Степана, вона зразу не йме йому віри, та, зрозумівши, що це не жарт, а суцзя правда

*„...заплакала
як тая дитина
І крізь сльози промовляла:
Покине! покине!“*

І от прийшов час розстання: старий відістав з комори свою козацьку зброю для Степана, дав йому й коня-товариша, та, виправляючи його в дорогу, навчає,

*„...як у війську пробувати,
Старших шанувати,
Товариство поважати,
В табір не ховатись...“*

Поїхав Степан і довгих п'ять літ не було вістки від нього. Ярина вже очі свої виплакала за ним і, стративши надію на його поворот, хоче йти в монастир,

*„...У черниці
Косу розплітає
Безталанна...“*

Старий батько ледве-ледве впросив її підождати ще до Зелених Свят. А в саму Зелену Неділю повернув Степан до-дому, але повернув сліпим, замученим турецькою неволею кобзарем, що кобзарською думою розказує-співає про свої пригоди. Повернув-жеж він не на те, щоб zostаватись з ними жити, але, навідавши своїх рідних, хоче вертати між Запорожців, які по зруйнуванні Січі втікли під Турка

*„...і на тихому Дунаю
Новим кошом стали...“*

Але старому батькові вкупі з Яриною вдається задержати Степана в дома; і хоч він зразу відмовляється, як батько сватає його з Яриною, не бажаючи їй завязувати світа за сліпим калікою, але любов сильніша від голосу розуму: вона доконує неймовірного дива.

*„...Отже сталося таке диво!
Год, другий минає,
Як побрались; а дивіться —
Вкупочці гуляють
По садочку... Старий батько
Сидить коло хати
Та вчить внука маленького
Чолом оддавати.“*

Як видно з цього короткого огляду змісту, не історичні події є тою віссю, довкола якої обертається акція поеми, а особиста доля героя, який під впливом всеперемагаючої сили любови ратує з загальної руїни щастя своє й своєї дружини. Гармонійною сполукою історичного тла з побутовою картиною життя наближується ця поема до другого типу поем, що їх можна назвати побутовими.¹⁾

Б. *Побутова поема* має багато спільних рисів з історичною. Подібно як в історичній, так і в побутовій поемі поет бере з життя якоїсь видуманої особи тільки визначні моменти, потрібні йому для виразу якоїсь ідеї, і ставить їх в ідеальне освітлення. Пригоди героя, зображені в такій поемі, визначаються все драматичним напруженням, впливаючим з життєвого конфлікту, а тим притягають до себе нашу увагу, розбуджують наш інтерес, наповняють співчуттям до його терпінь, болів і невдач, а радощами з приводу його успіхів. Тим узглядненням індивідуальності різниться побутова поема від історичної; бо коли історична особа (все одно, чи правдива, чи видумана) займає нашу

¹⁾ Крім Гамалії й Невольника написав Шевченко багато інших поем на історичні сюжети; сюди належать: *Гайдамаки* — про народне повстання проти польських панів на Правобережній Україні 1768 р.; — *Тарасова ніч* — про бій козацького отамана Тараса прозваного Трясилою з польським гетьманом Конєцпольським 1630 р.; — *Иржавець* — про події після полтавського бою 1709 р.; — *Чернець* — про хвастівського полковника Семена Палія; — *Бретик або Іван Гус* — про великого чеського героя з початку XV. в.; — *Неофіти* — історично-алегорична поема про переслідування християн за Нерона, та ще декілька менших віршових оповідань.

увагу через свою участь у важній історичній події загально-національного значіння без огляду на особисті прикмети свого характеру, то видуману особу, зображену в обстанові звичайного життя, мусить поет вивінувати непересічними душевними прикметами, щоб притягти до неї нашу увагу. Звичайно така особа визначається сильною волею, високими почуттями або кипучими пристрастями, неугомонною жадобою мести і знищення або готовістю на самопожертвування. Отож ідеалізація особистих прикмет характеру головної особи, поставленої в осередок якогось життєвого конфлікту, — це основна ознака побутової поеми, яку з цього погляду називають також *поемою ідеальної індивідуальності*. В деяких російських підручниках теорії словесности дають поемам цього типу названня: „поема сильної личности“. Однакож таку назву можна приложити тільки до деяких поем байронівського типу¹⁾, що були дуже розповсюднилися в європейських — а з окрема в славянських — літературах першої половини XIX. в. (в Росії — Пушкин, Лермонтов, Козлов, в Польщі — Міцкевич, Красінський, Словацький, Гоцинський, і і.) І Шевченко зложив поетичну данину байронівському впливові в своїх „Гайдамаках“ зображенням демонічної постаті Гонти, а подекуди й характеристикою Галайди. В новітньому українському письменстві зразком поеми сильної індивідуальності являється Франкова поема „Мойсей“, в якій зображений тип національного пророка, що весь огонь своєї душі, всю любов свого серця, „весь вік свій і весь труд“ віддав своєму народові,

„...Сорок літ мов коваль той клепав

Їх серця й сумління,

І до того дійшов, що уйшов

Від їх кпин і каміння...“

Найвизначнішим представником побутової поеми в нашій письменстві являється знов таки Шевченко; його поеми: Катерина, Наймишка, Москалева криниця, Петрусь, Княжна, Сотник і і. належать не тільки до найкращих творів цього роду в нашій літературі, але можуть стати гідно поруч з найпершими поемами світових літератур.

В „Катерині“ зображена доля дівчини-покритки, що, зведена й покинена московським офіцером, йде в Московщину шукати батька своєї дитини, а віднайшовши його, переконується в безсердечности й егоїзмі Москаля, який як представник іншого, пан-

¹⁾ названих так від англ. поета Лорда Байрона (1788—1824), котрий у своїх поемах (як Шільонський в'язень, Мандрівка Чайльд Гарольда, Іявр, драм. поеми: Каїн, Манфред і і. —) зображував сильні, горді й свободолюбні характери, що, поставлені долею в несприятливі умови життя, вступають з ними в боротьбу, яка дуже часто кінчиться для них трагічно.

ського світа, любощі з простою дівчиною вважав тільки забавкою, — і гине в зимних хвилях замерзлого ставка. Синоку її Івась стає поводитором сліпого діда-кобзаря. Тема поеми в літературі першої половини XIX. в. не нова; в XVIII. в. увів її в англійську літературу Річардсон (1689—1761) своєю повістю „Клярісса Гарлов“, переведеною на всі культурні європейські мови, в тім числі й на російську з кінцем XVIII. в. Під її впливом написав Карамзін свою повість п. з. „Бідна Ліза“ (1792 р.). Сюжет Карамзинової повісті виказує багато схожості з сюжетом Катерини:

Лізу, підмосковну поселянку, зводить городський панич, Ераст, обіцяною подружжя. Але проциндривши своє майно, він кидає Лізу, щоб оженитись з багатою вдовою. Ліза з розпуки кидається в воду і тоне, а її мати, не можучи перенести смерті своєї дочки, умирає з горя. Ераст карається цілий свій вік, мучений докорами совісти.

В зображення Лізи і її матері вложив автор дуже багато штучного почуття або т. зв. чутливості, якою визначались тоді всі такі повісті на семейно-побутові теми. Це т. зв. сентименталізм, якого представником в нашій письменстві є Квітка Основ'яненко; його повість „Сердешна Оксана“ має теж предметом долю зведеної дівчини.

Але в Шевченка є щось більше, як у Карамзіна, а навіть і в Квітки. Жінки в повісті Карамзіна, хоч нібито селянки, поводяться так, наче вони вирости в благороднім, на французьких романах вихованім дворянським середовищі. І мова їх така, яку — під впливом французького стилю — присвоїв російському письменству Карамзін.

Не те Катерина: це не вихованка сальонів, передягнена тільки в селянський костюм, а правдива, дійсна українська дівчина. Губить її сліпа довірчивість наївного серця, що „полюбило, як уміло“ молодого, гарного Москалика, повіривши його обіцянкам і присягам. А коли милий її пішов у похід, вона, хоч наражена на сміх і глузування сільських цокотух і докори батька й матері, вірить, що він поверне до неї. Та війна скінчилася, а Катрусиного Москаля не було, — бо

*„..вернулись москалики
Іншими тляхами.“*

Ставши матір'ю, а маючи моральної опори навіть у своїх батьків, які не могли їй простити такого — в розумінні українського села — сорому, Катерина пускається з дитиною на руці в далеку дорогу на Московщину, шукати батька свого сина:

*„Довго-довго сердешная
Все йшла та питала;
Було й таке, що під тином
З сином ночувала.“*

В дорозі заскочила її зима; в той час, як вона спочивала в хаті карбівничого, де знайшла з дитиною захист перед негодою, переходив тамтуди відділ Москалів, а на їх чолі той офіцер, що до його Катруся „в садочок ходила.“ І ту наступає катастрофа. Досі удержувала Катерину одна надія, що батько не відцурається матері свого сина, не кине безбатьченком своєї дитини. Для тієї цілі вона готова зректися свого особистого щастя, стати в нього за наймичку, дивитись, як він буде кохатись з іншою, тількиб він не лишив її сина без опіки:

„Покинь мене, забудь мене,

Та не кидай сина!“ —

кличе вона до нього в пориві самовідречення й материнської любови. Але не такий був Москаль, щоб могли його порушити слова селянської дівчини. На Катрині гарячі слова, на її мольби й заклання він відповідає безсердечними, жорстокими словами:

Дура, атвяжиса!

Вазьміте проч безумную!“

Катря ще не вірить своїм вухам; вона надіється, що вид дитини опам'ятає батька, приведе йому на пам'ять його обов'язки. Вона біжить в хату, виносить дитину, але — по Москалях і слід протистав.

Катерина не може отямитись з болю; вона не може зрозуміти, як це можливе, щоб

„сина, сина

Батько одцурався!“

А коли дійсність переконали її в цьому, тоді біль, розпука й заведені надії відбирають їй розум і розвагу. Той один мент позбавляє її віри в усе те, що вона досі вважала святим, добрим і правдивим, відбирає їй віру в людину. Під впливом цих почувань вона забуває на свою дитину, не думає про те, що станеться з сиротою, як і матері в неї не стане; її опановує тільки та одна гадка: коли таке можливе на світі, то їй нема чого на ньому жити. І сповняється її доля: вона кладе дитину серед шляху, а сама кидається в ставок і в його хвилях наводить упокоєння.

В цілій поемі нема ні одного фальшивого тону тієї штучної, сальонової сентиментальности, що заставляла дворянських жінок і дочок плакати над розтоптаню цвіткою, а не давала їм бачити того горя й недолі, які йшли від кріпацького ладу. Характер Катерини — хоча й ідеалізований з погляду на ідейний замисл поета — видержаний в тоні правдивого й щирого почуття, без тіні афектації, психологічно зовсім вірний і відповідаючий реальній дійсності. І сам факт самогубства Катерини є відповідно підготований і умотивований; одначе поет сам бачив, що морального оправдання для вчинку Катерини, коли на нього подивитись з точки погляду на будучність дитини, знайти не можна. І тому Шевченко показує нам інший образ матері-покритки,

осяяний світлом великої, героїчної любови й самовідречення: ще Ганна — героїня поеми „Наймичка“.

Коли Катерина покидає свою дитину серед шляду на волю судьби, а сама в смерті шукає забуття, то Ганна весь вік свій карається наймичкою в чужій хаті, вирікається свого материнського достоїнства, свого особистого щастя, щоб тільки щастя і долю і почесь у людей придбати для свого сина. Вона підкидає свою дитину на хуторі заможних, бездітних хазаїв, Трохима і Насі, які з radoщами приймають такого нежданого гостя:

*„Аж три пари на radoщах
Кумів назбірали
Та в-вечері й охрестили
І Марком назвали..“*

А через рік прийшла сама безталанна мати

*„...на той хутор благодатний
У найми проситься...“*

Для того, щоб бути біля своєї дитини, щоб могли нею піклуватись, на неї дивитись, — вона стає наймичкою. В розумінні українського села сходить вона в сам низ соціального устрою і зрікається добровільно й свідомо всіх прав супроти дитини, які дає материнство. За те пониження й посвяту стає їй нагородою свідомість, що її Марко росте не безбатьченком, а сином поважаних, заможних людей, що посватав дочку багатих родичів, таку кралю,

*„... Що хоч за гетьмана
То не сором...“ —*

та що ніхто не поприкне його гріхом і соромом його матері.

Тому не схотіла вона бути на весіллі свого Марка посаженою матір'ю, а пішла на прощу в Київ, щоб чужі люде не сміялись, що в нього наймичка за матір сиділа.

Вернувши з прощі вже по весіллі, прожила Ганна ще кілька літ на цім хуторі; вже й внуки попідростали, але й для них, дітей свого сина, вона не що інше, як наймичка, „стара Ганна“. Що року ходила вона на прощу до Києва, щоб там у святих печерах ублагати щастя-долі для свого Марка. Та з одної такої мандрівки повертає Ганна недужа; вона чує близький кінець, а ту Марка в дома немає — пішов з чумаками і десь забарився в дорозі. Врешті вертає Марко, нетерпеливо очікуваний Ганною. При тій нагоді дає нам поет пізнати глибоку іронію судьби: хоч Ганну любили й поважали на хуторі всі, і старий Трохим, і молоде подружжя, і їх діти, алеж для всіх вона була наймичкою, не ріднею. І коли Марко, вернувши з дороги, не бачить її на подвір'ю, питає про неї жінку так, як питають звичайно про когось чужого, хоч добре знайомого:

*А деж Ганна, Катерино?
Я пак і байдуже!
Чи не вмерла?..“*

В цім криється великий трагізм: за хвилину Марко довідається, що та, на кого він привик дивитись як на стару, вірну

наймичку, не більше, як на корисну річ у хазяйстві, та, що „каралась весь вік в чужій хаті“, — це його рідна мати. Тота вістка робить на нього потрясаюче вражіння:

„...Зомлів Марко
Й земля задріжала...
Прокинувся... до матері —
А мати вже спала“.

Свій гріх спокутувала Ганна своїм життям, своїм подвигом справді героїчного самовідречення й посвяти, щастя своєї дитини виборола жертвуванням свого щастя.

Нічого й казати, що ця поема є з кожного погляду перлиною мистецької творчости: видержаність епічного тону, глибина і щирість чуття, психологічно вірна характеристика, реалізм у зображенні побуту, картинні образи й емоційно-фігуральні звороти, звичайна в Шевченка мельодійність вірша — все те складається на високо-мистецьку поетичну апотеозу героїзму матері.

Вже обі обговорені поеми визначаються високим драматичним напруженням акції, але з поеми „Москалева криниця“ віє грозою фаталістичного трагізму старогрецької трагедії. Це вражіння підносить ще монологічна форма оповідання, що переходить у сповідь варнака, в якій він шукає полекші для своєї душі.

Зміст поеми дуже простий: До вдовівни Катрусі в однім селі на Україні сваталось двоє парубків. Один — це той сам варнак, що розказує про себе поетові, хазяйський син, що на Дон чумакувати ходив, а другий — бідний наймит-сирота, Максим. Вдовівна воліла наймита і подала за нього рушники. Відкинений дівчиною хазяйський син загорівся жадобою помсти. З розпуки став пити, пропив все своє майно, падає чимраз нижше і доходить врешті до того, що не можучи дивитись на щастя Максима, запалив у ночі його хату.

З переляку при пожарі вмерла Катерина, а Максим пішов у москалі замість Катриного брата, якого громада хотіла віддати в салдати. Здавалосяб, що цей злочинний вчинок, який до тла зруйнував щастя його суперника, повиненби раз на все заспокоїти жадобу помсти зависника. Але дарма: прокляття Каїна, який убив рідного брата за те тільки, що він був добрий, попихає і його до душогубства. Коли Максим повернув з війни калікою в рідне село і зажив ту праведним життям інваліда, то давня ненависть і злоба знов заволоділи серцем його суперника і він рішає вбити праведника. Затягнувши його підступом до криниці, яку тойже викопав в балці при дорозі для потреби проходячих і проїзжаючих, він вкинув його в криницю, а сам покутує за свій гріх на Сибірі.

Характер варнака демонічний; але демонічність Шевченкового героя не впливає з байронівського песимізму, яким визначаються герої поем Байрона і його словянських наслідувачів, а пояснюється тою силою пристрасної любови, з якою варнак ще по літах згадує Катерину:

...Ані кара,
Ні муки, кайдани,
Ніже літа, сину,
Тії сили не втомили ..

Її чудова краса робила на нього таке вражіння, що на вид її він ставав мов неживий:

„Бувало, вигляне із хижі,
Як тая квіточка з роси,
Як тее сонечко зза хмари —
Ввесь похолону, неживий
Стою, бувало...“

Це вже не любов, а жагуча пристрасть, яка в даних умовах ладна зробити з людини злочинця, душогуба. Опанований тією пристрастю, стає він безвільним знарядом сатани, того демона зла, що раз заволодівши людською душею, доводить її до загуби. В характеристиці того злочинця, в зображенні його душевних переживань проявив поет глибоке розуміння тайн людської душі. Красу мистецького зображення підносить особливо багатство емоціонально-патетичних фігур, що передають цілу скалю психічних процесів у душі героя від злоби й ненависти, зродженої з пристрасти, та строгого самосуду над самим собою аж до повної резигнації і надії на полекшу від молитов поета

„...На тій прекрасній Україні,
На тій веселій стороні“.

Піднести ще треба майстерність композиції, яку видно найліпше, коли порівняти першу редакцію поеми з 1847. р. з другою з 1857 р., а яка проявляється передусім у степенуванні драматичного напруження. Поет вводить нас у драматичний настрій словами:

„То розкажи, сину,
Що ти бачив діявола
Своїми очима!..“

і удержує в нім цілий час аж до катастрофи.

З інших українських поетів визначились своїми поемами П. Куліш (Великі проводи, Настуся, Маруся Богуславка, Магомет і Хади́за), Степан Руданський (Цар Соловей), Леся Українка (Роберт Брюс), І. Франко (Панські жарти, Іван Вишенський, Похорон, Мойсей, і поеми на чужі, староіндійські, староегипетські й старонімецькі сюжети), М. Старицький (Morituri [Берестечко]), а зі старших галицьких поетів А. Могильницький (Русин вояк, Скит Манявський).¹⁾

¹⁾ Окремо згадати треба т. зв. політичні поеми Шевченка, як Сон, Великий Лях, Посланіє, Холодний Яр, в яких поет висловив свою безмежну любов до рідного краю, гнів і обурення на його катів та тих його синів, що „гірше Ляха“ розпинають Україну, а разом з тим свою надію на крашу його долю. Шевченко послугується в них епічними образами для вираження своїх гадок, ідей і почувань, а такі твори називаємо епічно-ліричними; в Посланію маємо ще й елемент дидактичний (повчальний).

§ 14. Віршове оповідання.

Всі тоті епічні твори, в яких поет віршовою мовою розказує про якусь подію з життя, — хоч минулого, хоч сучасного, — а які не підходять під одну з вище описаних категорій, обіймаємо збіркою назвою віршових оповідань. Способом поетичного зображення наближується віршове оповідання до балади, але різниться від неї відсутністю фантастичного, чудесного елементу. З поемою знов має віршове оповідання спільне те, що попри ідеалізацію сюжету зберігає реалізм у зображенні життя. Тому можна сказати, що кожне віршове оповідання — це невелика об'ємом поема. Але коли поема обрисовує подію і разом з тим головну особу події з різних боків, щоб дати широку картину життя, зобразити характер героя у відношенні до даної події такими рисами й прикметами, що дозволили б нам зрозуміти не тільки само ставання, але й його мотиви, то в віршовім оповіданні ми бачимо тільки один момент події, один рис характеру, освітлені блиском поезії на коротку хвилю, подібно як серед темної ночі бачимо нераз зарис або сілюєт якоїсь особи чи предмету, або й цілу картину, освітлені раптом на короткий момент світлом блискавки. Звідси й походить невеликий об'єм такого оповідання. (Пор. з цього погляду Шевченкові поеми: „Гамалія“ й „Іван Підкова“). Сюди можна зачислити багато Шевченкових оповідань, чи то на історичні, чи на побутові сюжети, як н. пр. Калина, Пустка, Три шляхи, Хустина, Чума, Сон (На панщині пшеницю жала), Швачка, Вибір гетьмана, Гетьман Дорошенко (Заступила чорна хмара) і б. і., а з інших поетів пєси Руданського, С. Воробкевича (Данила Млаки), В. Щурата — на сюжети з минулого України.

§ 15. Українські народні думи.

Думи, в яких оспівані історичні події козацької доби, творять окремий вид устного або народнього епосу українського народу.

Устним епосом називають звичайно ті поетичні твори, яких автори невідомі ні з походження ні з імення, і які переховувались у народі дорогою устної традиції, поки вчені етнографи записом і напечатанням не зберегли їх для потомности. Часто називають устний епос плодом колективної народньої творчости в протиставленні до письменних творів, тобто плодів індивідуальної мистецької творчости письменників. Алеж колективної поетичної творчости в дійсности не має; кождий поетичний твір є в своїй основі продуктом індивідуальної творчости, а що йно

тоді, коли поширяться більш або менше загально, підпадає він ріжним змінам і перерібкам так, що згодом одержує признаки колективного твору, над яким працювали ріжні люде в ріжні часи. Так повставав народній епос у Греків (Іліяда й Одисея), у Німців (Пісня про Нібелюнгів), у Французів (Пісня про Ролянда) і т. д. (гл. низше в §-і 16. А. про народну епопею). Як грецький героїчний епос, так і наші думи — це по своїй суті поезія не загально-народня, а одної тільки кляси, воєнної, якою в нас були козаки. Але вже в пору свого повстання ці твори, як вираз лицарських змагань народу, вийшли поза межі одної верстви і стали загально-народнім добром.

Своїм складом і формою козацькі думи різко відрізняються від інших того роду плодів народньої творчости, як н. пр. (— також епічних —) пісень про руйнування Січі з кінця XVIII., і нагадують радше давній памятник нашої дружинної поезії XII. в. „Слово о полку Ігоря“.

Розцвіт козацтва, звязаний з найбільшим напруженням героїчних зусиль народу до вдержання й укріплення самостійного державного життя, припадає на першу половину XVII. в. На той час припадає також і розцвіт поетичної творчости серед козацтва, яка виявилась в лицарських піснях-думах. Невідомі їх творці — були то звичайно сліпці-кобзарі, бандурники, що були самі або учасниками або близькими свідками оспівуваних подій — давали під свіжим вражінням історичної події вислів тим думкам і почуттям, які вона в них будила. Звідси походить той глибокий ліризм козацьких дум, та безпосередність почуття побіч незвичайної, майже гомерівської їх епічності. Хоч козацькі думи ізза релятивно недовгого тревання козацької доби нашої історії не перейшли цілої еволюційної дороги лицарського епосу, як н. пр. грецькі рапсодії, то все таки на протязі того часу, в якім вони жили й передавались тільки в устній традиції, т. зн. протягом XVII. і XVIII. вв., підпадали вони деяким змінам, анальоїчним до тих, яким підлягав героїчний епос інших народів у давні історичні епохи. Перш усього показується на думах старшого складу, в яких відбилися історичні події з кінця XVI. і початку XVII. в., вплив часу в т. зв. обезособленні дум. Чим далше пісня віддалювалася від події, якою була визвана, тим більше втрачала фактичних подробиць, тим біднішими становились індивідуальні риси історичної особи, забувалося навіть саме її імення, як н. пр. в думі про азівських братів або про вдову та синів, хоча при тім всім зберігався вірно основний характер зображуваної епохи. Сама подія передавалась тільки в загальних рисах, при чому діла й подвиги героїв народньої пісні, що вже подекуди

стали символічними постатями, виростили в народній уяві до розмірів героїчних, переходячих спроможність звичайної людини. Так н. пр. в думі про Івана Коновченка грець героя зображений рисами, що нагадують поетичні образи старинних великоруських билін:

„Коновченко на коня сідає,
Од козаків благословення принімає,
Між Кримці і Ногайці вбігає,
Шістьдесят шість Кримців та Ногайців з коней збиває,
З пліч голови знімає,
Чотирнайцять лицарів турецьких на аркан хватає,
Живцем до козацького намету пригоняє...“¹⁾

(Пор. грандіозний образ героїзму в старинній пісні про Байду).

В дальшій життю й розвитку дум змішувались діла, доконані різними особами в різні часи, і приписувались тим кільком героям, яких імена стали носителями лицарських прикмет і чеснот. Той процес узагальнювання й прибільшування героїчних подвигів, що повторюється в епічній народній творчості всіх народів, можна назвати *героїчною ідеалізацією минулого*. Тоту ідеалізацію, що її народній епос dokonує несвідомо, вводять поети, творці історичних поем, свідомо й доцільно, але йдуть у цім за взірцями, витвореними народньою поезією.

Своїм глибоким ліризмом, яким особливо визначаються думи старшої формації (як н. пр. невольницькі плачі, дума про Олексія Поповича, про вдову й синів, про сестру й брата, Прощання козака, і і.) ріжняться козацькі думи від епічних рапсодій Греків або старинних билін Москалів, а нагадують радше старофранцузькі кантилени²⁾, що їх учені вважають найвчаснішою формою народньої епічної творчості, або сербські лицарські пісні про бій на Косовім полі.

Українські народні думи, як вони представляються в записах з початку XIX. в., виказують по своєму змісті і його обробленні дві різко визначені громади, що ріжняться одна від одної часом повстання. Думи старшої формації, що своїм змістом відносяться переважно до кінця XVI. і першої половини XVII. в., обіймають невольницькі думи, (як плачі, утечу з неволі то що,) думи про бої з Турками й Татарами, (як думи про Олексія Поповича, про Самійла Кішку, Івана Коновченка, Федора Безрідного) та навчаючі думи (Прощання козака, Сестра і брат, Удова й сини.). До дум пізньої формації належать пісні з часів Хмельницького

¹⁾ цит. по виданні дра Ф. Колесса: „Українські народні думи“. (Львів 1920. Накладом товариства „Просвіти“).

²⁾ кантилена — пісня, зложена під свіжим вражінням події, з сильною примішкою ліричного вислову почуття.

й після його смерті, що змальовують події середини й другої половини XVII. в. в спосіб реалістичний з сильною примішкою гумору, а місцями іронії і насмішки.

Хоча ж між думами старшого і пізнішого складу є значні різниці головню що до способу поетичного зображення, однако мають вони з формального боку такі спільні признаки, що різко визначають їх серед усіх інших видів народньої поетичної творчости.

Характеристична форма дум — це свободний, речитативний ритм, що має зовсім інший характер, як пісенний ритм; коли вірші пісні, розділені на рівномірні ритмічні одиниці, звані тактами, виказують сталий ритмічний розмір, що легко дасться представити схематично, то стихи думи не дадуться підвести під якусь означену ритмічну міру. Є то свого роду співана деклямація, звана рецитацією, виконувана в супроводі бандури, многострунного інструменту, подібного до гітари, де словесний елемент грає передову роль, а мелодія супроводу нагинається до вимогів тексту. І хоча вірш думи розпадається також на силябічні групи, об'єднані в одну цілість льогічним акцентом, але ці такти не є одномірні, та лучаться свободно в більші й менші групи, періоди або тиради, що хоч виявляють симетричне розміщення ритмічних наголосів, але кожда має іншу ритмічну форму. Тим речитативним характером своєї свободної, вільної як буйний степовий вітер ритміки різняться думи від пісень, а наближаються до т. зв. похоронних голосінь, що являються останками багатой обрядової поезії дохристиянської доби.

Із стилістичних засобів поетичної мови дум треба піднести велике багатство сталих епітетів, що повторюються все тоді, коли називаються особи або річі, до яких вони привязані. Так н. пр. ноги все називаються *білі*, очі — *чорні*, тіло — *біле*, кість — *жовта*, явір — *зелений*, нічка — *темна*, вовки — *сіроманці*, орли — *чорнокрильці*, і т. і. (пор. Стилістика — § 18. — Епітет.) Так же характерні для мови дум є епічні повторення або т. зв. *спільні місця*, т. є. цілі фрази й речення, що повторюються дослівно в незмінній формі вислову, як що повторений анальогічний мотив, якого виразом дана фраза являється. Н. пр.

*„Да ставже брат найменший, піший-піхотинець,
до байраків прибігати,*

Став віти тернові знаходити;

У руки бере,

К серцю кладе,

Словами промовляє

І сльозами ридає...“

а далі:

„То став брат найменший, піший-піхотинець,
на понівку ізбівати,
На степи високі, на великі дороги розхідний, —
Нема ні тернів, ні байраків,
Ніяких признаков.
Став червону китайку да жовту знаходити;
У руки бере,
К серцю кладе,
Словами промовляє
І сльозами ридає...“

(Дума про Азівських братів¹⁾.)

Сюди належать сталі плеонастичні звороти:

„...Словами промовляє,
„Сльозами ридає“ — або — обливає“;

присудки, зложені з дієслів *стати*, *могти*, *мати*, *бути* — з відповідним дієімением якогось дієслова, замість означеної форми того дієслова, (*verbum finitum*), н. пр.

„...Которий би мог Турчин-яничар сей сон одгадати,
Мог би йому три гради турецької дарувати,²
А який би мог бідний невольник одгадати,
Мог би йому листи визволіти писати,
Щоб не мог ніхто нігде зачіпати!“

(Дума про Самійла Кішку.)

„...Стала полуночная година наступати,
Став Алкан-Паша з військом до галери прибувати...“
(*ibid.*)

плеонастичне поставлення дієслова *єсть* поруч способу дійсного (прямого), н. пр.:

„...Єсть сія галера не блудить,
Ні світом нудить...“
(*ibid.*)

„...Ой, не єсть се мене Чорне море потопляє,
Єсть се мене отцівська-материна молитва карає...“

(Дума про Олексія Поповича.)

Знаменні для стилю дум є також сталі фонетичні й морфологічні архаїзми, як давні звукові групи — *ра*, — *ла* — замість повноголосових — *оро*, — *оло* — (як н. пр. *гради*, *златоглави*, *глас* —), відсутність перезвуку-ікання в зачинених складах (— *мог*, *гріхов*, *грозна* —), давнє закінчення іменників середнього роду — *іє* (— *пересердіє*, *прозваніє*, *опрощеніє*,) та інші церковні й староруські форми й слова (н. пр. *полуночний*, *аще*, *персть*, *воздыхає*, *рече*).

Рівнож помітний для поетичного стилю дум є віршовий і синтактичний паралелізм, що залюбки послуговується архаїчними дієсловними римами; цей віршовий паралелізм виступає дуже

¹⁾ цит. із видання дра Ф. Колесси.

часто в широко розведених порівняннях, в яких *comparatum* поставлене в формі запереченій. (гл. Стилістика — § 19. III. прикл. 4.).

Оці окремішності в формі і стилі козацьких дум, які майже достоту можна віднайти і в „Слові о полку Ігоря“, дають підставу бачити в думках продовження староукраїнської, лицарсько-дружинної поезії княжої доби, якої вицвітом як раз те „Слово“ й було.

§ 16. Епопея.

А. Народня героїчна епопея.

Героїчна, лицарська пісня впливає з потреби, заховати для грядучих поколінь пам'ять важних для народу подій і осіб. Вона з'являється на тих ранніх ступнях культурного розвитку, коли ще народ — як суцільна маса — не має літератури, а знає тільки устну творчість і устне передання. Така пісня легко затямлюється завдяки своїй ритмічній формі та переходується окремим цехом співаків, які в різних народів і в різних часах мають різні названня. Так у Греків були то співці — *αοιδοί*, у нас — кобзарі-бандурники, у Сербів — гусліарі, в Москалів — каліки-перехожі, звані „сказителями“, в середньовічних романських народів — трубадури й мінстрелі, і т. д. Народ глядів на тих співців не як на свободних творців-поетів, а як на сторожів предковічної слави, що своїми піснями мали вдержувати зв'язок між минулим і теперішнім, — і так дивляться вони й самі на себе. Тим дається пояснити обережне відношення їх до тексту пісень; зміни, т. зв. варіанти дістаються до пісні непомітно для самих співців, колиж це діється свідомо, то звичайно з метою поправити попсований текст, при чому нераз така поправка — проти волі співця — ще гірше переплутує змісл даного місця. Так живе героїчна пісня десятки й сотки літ; поодинокі пісні розростаються, розроблюються щораз то новими співцями, вяжуться в циклі, згруповані коло одної важної події або особи, ті циклі знов у свою чергу складаються в більші цілості, врешті в певну хвилю — коли в культурнім розвитку народ дійшов вже до загального вживання письма — записуються в остаточнім своїм виді як *епопея*, що стає національними святощами і вже дальшим змінам не підлягає. Таке сформування епопеї з розрізнених поодиноких пісень можливе тільки як наслідок творчої праці одної особи, що складає їх на основі певного пляну в одну мистецьку цілість. Передумовою для такої мистецької композиції епопеї є зосередкування акції довкола одної центральної події.

Такою — менше-більше — дорогою dokonується еволюція лицарського епосу від простої пісні — у Греків рапсодії — до

суцільного, обемистого мистецького твору, званого епопеєю. Оце перетворення лицарських пісень в епопею мистецькою індивідуальною творчістю невідомого співця dokonується в ту доісторичну епоху життя народу, коли поет жив ще тими самими поняттями й віруваннями, що й сам народ; звідси й походить назва „народня епопея“. Такі епопеї є у Греків — *Іліяда* й *Одисея*, кожда по 24 пісень, у давніх Індів — *Магабгарата* й *Рамаяна*, (— перша з них має більше як двіста тисяч віршів —), у Персів — *Шахнаме* т. зн. книга царів, у Німців — *Пісня про Нібелюнів*, у Французів — *Пісня про Ролянда*, у Фінів — *Калевала*. Народня епопея зображує поетичною, віршовою мовою подію, важну в історичнім життю нації, даючи на тлі просторого оповідання про пригоди головної особи широку й всебічну картину народнього життя в дану історичну добу.

Хоча вичислені в горі твори різняться поміж собою відповідно до характеру народу, серед якого кождий з них витворювався, і до часу свого повстання, всеж таки в більшості їх можна віднайти деякі спільні, характерні признаки, що різко відзначають героїчну епопею від інших видів епічної поезії.

Щодо предмету народньої епопеї треба відмітити, що подія, яка творить її зміст, визначається особливою вагою для нації, має для дальшого життя нації рішаче значіння. Бачимо це на старогрецькім лицарськім епосі, що скристалізувався в двох поемах, *Іліяді* й *Одисеї*, предметом яких — троянська війна (около половини другого тисячліття пер. Хр.) — Здобуття Іліону, що панував над Гелеспонтом, було для ахайської колонізації, ціллю якої було північно-західне побережжя Малої Азії, незвичайної ваги. Те, що розказується в *Іліяді*, як вислід десятилітньої облоги Трої, а саме здобуття й заселення Ахайцями прианатолійських островів, як Тенедос і Лесбос, та й самого малоазійського побережжя, відбувалося в дійсности на протязі довшого часу, через декілька поколінь, і завершилось десь аж з кінцем другого тисячліття перед Хр. Але з огляду на можливість дальшого поширення ахайських здобутків у Малій Азії був упадок Трої подією незвичайної ваги і тому став він осередком національного епосу.

Щодо техніки поетичного зображення в епопеї, то відзначає її передусім безумовний спокій і безпристрасність, які є наслідком вповні об'єктивного відношення співця до свого предмету. Той спокійний, здержаний тон оповідання дозволяє поетові зображувати особи, предмети й події з дрібязковою точністю, узгаднювати й зовсім дрібні, незначні подробиці. Його погляд задержується по черзі з рівним зацікавленням на всіх особах і речах,

які йому підсуває розвиток події, для кожної має він час, кожній запевняє він відповідне місце. Так н. пр. зображуючи двобій в той мент, коли два лицарі стоять проти себе з піднесеним ратищем, готові вдарити один на одного, Гомер задержується для того, щоб спокійно й балакливо розказати нам про одного з них, з яким ми досі не стрічались, познайомити нас з його походженням і семєю, розповісти хто саме його батько, де й коли він жив і коли та в якому віці він помер. Тимже спокоем і безпристрасністю визначаються й діяльogi Гомера, довгі й балакучі речі його героїв і богів. Струя його поетичного зображення подібна до спокійної течії річки, що ніде не задержується, але й ніде не рве бурливо вперед. Звідси походить схильність епічного поета до *епізодів*, т. є до зображення подій і предметів, не зв'язаних органічно з головною подією. Він користується кожною нагодою, щоб зійти з широкого шляху головної, зображуваної ним події на бічну стежку, з якої одначе вміє в пору зручно повернути назад, підіймаючи перервану нитку оповідання. (Пор. епізод про Глявка й Діомеда в VI. п. Іліяди, вв. 119—236.)

Як вислід такого спокійного й основного оглядання осіб і річей являються так характерні для епічного стилю, широко розведені порівняння, що від Гомерових поем одержали ймення гомерівських. Питоменністю такого порівняння є широко розмальований образ порівнюючий, що в наслідок основного й по-дрібного зображення сам про себе і без огляду на свою унаглядняючу вартість притягає нашу увагу. (Пор. Стилістика § 19. Порівняння).

Описані вище питоменности поетичного зображення і стилю епопеї дають поетові можливість широкого й основного змалювання всіх боків життя народу, його воєнного, громадського й домашнього побуту. Оттимто епопея відбиває в собі, як у дзеркалі, все життя народу, його національного духа. Епічний поет знайомить нас не лише з цим, як його герої люблять, ненавидять і борються, але також, як і в що вони одягаються, як сплять, що і як їдять; він перелічить усі частини їхнього одягу і зброї, від сандалів і наголінниць до шолома, опише їхній пир, починаючи з того, як вони вмивають руки, і кінчаючи тим, як окличники мішають для них вино з водою й наливають їм у чаші, їх хатню й домашню обстанову, їх релігійні вірування, політичні і соціальні погляди, і т. д. Таких побутових образів багато в Іліяді, а ще більше в Одиссеї, яка з цього погляду заслуговує на назву побутової поеми; вистане для цього прочитати з увагою шесту пісню (Одисей у Феаків), щоби з розкиданих там поодиноких

рисів зложити суцільну картину побуту феакійського племені.

Дуже важне й обширне місце займають у героїчній епопеї мітологічно-релігійні вірування. В тих епопеях, що зложились в ранні епохи життя народу, мітологія творить конститутивний поетичний елемент, що служить дуже часто для зміслового унагляднення надзміслових, трансцендентних явищ і подій. В одних поемах, як Іліяда й Одиссея, боги й богині виступають активно поруч героїв, — в інших, як у германських „Нібелюнгах“, прикмети богів перенесені на героїв, що являються таким чином піднесені понад звичайну міру пересічних людей. В таких поемах мітологічний, (зглядно в християнських народів, як н. пр. у Французів, релігійний) елемент є одним із засобів героїчної ідеалізації.

Зразковими героїчними епопеями, як щодо мистецтва замислу, так і щодо поетичної техніки, неперевищеної ніяким іншим твором світової літератури, є старогрецькі поеми, приписувані віщому Гомерові, Іліяда й Одиссея:

„І усьому тому, про що дзвенить той спів,
Вважаєм теж і ми, мов чарами сповиті
І нині, — через ряд намучених віків.“

(І. Стещенко — До статуї Гомера.)

Мистецтво поетичного замислу в обох поемах видне в тім, що зображені в них події згруповані довкола одної головної, центральної події, поставлені в тісний, причиновий зв'язок, і відбуваються на протязі недовгого часу. В Іліяді тим осередком епічної акції є *гнів Ахілля*, обидженого Агамемноном, начальним полководцем ахайських військ. Перша пісня вияснює генезу цього гніву, — в піснях від II.—XVIII. зображені його наслідки в описі трьох боїв між Ахайцями і Троянцями; наслідком смерті Патрокля, що погиб у третій битві з руки Гектора, являється помирнення Ахілля й Агамемнона, участь Ахілля в боротьбі і смерть Гектора (пісні XIX.—XXII.); врешті в закінченні (XXIII. і XXIV. пісня) описані похорони Патрокля й Гектора. Ці події відбуваються в 51 дні десятого року облоги Трої (Іліону); самого здобуття міста поет не описує. Це було й непотрібне — зі смертю Гектора й доля Трої була довершена.

Згідно з характером зображених у поемі подій носить вона на собі п'ятно того лицарського, боевого завзяття й лютої кровожадности, якими визначаються її герої. На тлі суворого воєнного життя тим ясніше відбивають лагідні риси гуманних, чоловіколюбних і семейних почувань (н. пр. прощання Гектора й Андромахи в VI. пісні, прийняття Пріама Ахіллем — в XXIV. пісні).

Уклад Одиссеї, більше скусний, як Іліяди, показує майстерне пов'язання подій і сцен, що свою різнокольорову, повною чудесних пригод мозаїкою робить на нас враження немов модерного роману. Поет уводить нас відразу в події десятого року блуканини Одиссея, описуючи раду богів на Олімпі, на якій — за відсутністю Одиссеєвого ворога між богами, Посейдона, — вирішено на внесення Атени повернути

Одиссея в рідний край з острова Огігії, де його держала німфа Каліпсо вже сім літ, між тим як його жінку напастують жє-нихи, що господарюють в його палаті, як у себе вдома. З тим рішенням посилають боги до німфи Герма, а Алена дораджує синові Одиссея, Тєлємахові, подорож до Пільоса і Спарти, щоб від повернувших зпід Трої лицарів, старого Нєстора й Менєля, дізнатися про судьбу батька. Тота подорож описана в піснях від II.—IV. В другій части поеми (пісні V.—XXII.) описаний поворот Одиссея, який відпущений за волею богів німфою Каліпсо пускається на море; але недалеко острова Феаків, Схєрії, побачив його на морю Посейдон, що вертав самє з країни Єтіопів, та гнівний на нього за осліплення свого сина, Кікльопа Поліфєма, спричинив бурю, що розбила Одиссєєвє судно, а його самого викинула на беріг феакійської землі. Ту приготєвила йому Алена добре і приязне прийняття в короля Феаків, Алькіноя, і в цариці Арєти, в той спосіб, що зявилась у сні королівській дочці, Навзикаї, та порадила їй, поїхати на річку прати білля. Королівна випросила собі ранком у батька воза та поїхала з подругами над морє до річки, де вони, поправши білля, стали гратись мячєм. Одна з подруг закинула припадком мяча в воду, дівчата зняли галас, а від того пробудився Одиссєй, що недалеко звідтам спочивав у кущах „сном і трудами здоланий“, та вийшов із кущів, щоб дізнатися, що цє за галас. На його вид дівчата повтікали, сама тільки Навзикая, якій Алена додала відваги й смілости, остала на місці. Порушена мольбами Одиссея звєліла вона подругам дати йому одіж, накормити й напоїти його, а відтак навчила його, як має поводитись, щоб зєднати собі прихильність і поміч її батька Алькіноя й матері Арєти. (VI. п.)

Послухавши її ради, Одиссєй дізнає як найкращого прийняття в феакійського короля; підчас пиру, устрєвного в чєсть гостя, розказує він на просьбу Алькіноя свої пригоди з того часу, як полишив троянське побережжє. (Пісні IX.—XII.) Звідси довідуємоя про осліплення Одиссєєм Поліфєма, що ззів шістьох його товаришів, про побут у німфи Кірки, яка перемінила його товаришів у свині і назад повернула їм людську подобу, про відвідини Аду, про Сирєни, Скиллю й Харібду, і врєшті про те, як прибувши на острєв Тринакрію, товариші його з голоду повбивали святі воли Гєлія, за що Зєвес покарав їх, розбивши Одиссєєві судно, так що всі вони погинули, а тільки він сам один виратувався з морських хвиль на острєв Огігію, де сім літ пробув у німфи Каліпсо. Феаки відсилають Одиссея з багатими дарунками до Ітаки, де він стрічається з Тєлємахом, який щасливо повернув зі своєї подорожі. Там Одиссєй дається пізнати синові і разом з ним та при допомозі Атєни убиває женихів Пенєльопи, а втихомиривши заворушення ітакійських старшин, заживає знов спокійним сємейним життєм. (Пісні XIII.—XXIV.) Ті всі події розложєні на сорок днів, а вплєтєнє в опис пиру оповідання Одиссея про пригоди попередніх літ дає пізнати мистецьку руку того невідомого поєта, який розрізнені рапсодії про пригоди троянських героїв зложив в один суцільний твір.

Своїм характером являється Одиссея прототипом тих письменних творів пізніших історичних епох, в яких описані пригоди проїдисвіта-бурлаки, киданого судьбою по всім усядам, при чому автори їх зображують звичаї й обичаї різних країв і народів. Є то романи й повісті, знані в історії всесвітнього письменства під іменням авантюр, робінзонад та модерних романів-подорожів. (Пор. § 19. Історичний погляд на розвиток роману).

Б. Штучна (наслідувана) епопея.

Іліяда й Одиссея визвали вже в самій Греції багато наслідувань у т. зв. циклічних поемах, названих так від того, що в них зображувались події, які відносяться до троянської війни, а які александрійськими ученими складано в один хронологічно замкнений цикл (*ἐπικός κύκλος*). До нас ці поеми не дійшли. Далеко важнішим було те наслідування Гомерових поем, що його доконав у часи найвищого розцвіту, в т. зв. золоту добу римського письменства римський поет Вергілій (70—19 пер. Хр.). Бувши в культурі учнями й наслідувачами Греків, Римляни перенесли живцем давні грецькі міти й героїчні перекази на свій ґрунт, надавши давнім латинським та італійським божествам і героям грецьку закраску. На тлі того сплетення грецьких і римських мітів повстав у Римлян під впливом грецьких циклічних поем пізніший переказ про те, як то по збуренні Трої один із троянських лицарів, Еней, син Анхіза й Венери, виратувався з загального розгрому і по довгій блуканині опинився в Італії, де поклав основу під пізніше римське царство і став родоначальником юлійського роду, з якого походив імператор Август. Цей переказ зробив Вергілій основою своєї епопеї п. з. Енеїда. Вона обіймає дванацять пісень: в перших шести піснях, що укладом і характером нагадують Одиссею, оповідає поет про блуканину Енея по морях, прибуття до берегів Італії та відвідини Тартару; в другій частині, яка більше скидається на Іліяду, описані бої Енея з рутульським королем Турном, закінчені побідою Енея.

Складаючи свою епопею в добу, коли республіканський лад давнього Риму був замінений монархічною імперією Августа, Вергілій поставив собі метою, звеличати в поезії римське панування над світом, предсказане Енеєві в підземеллі батьком Анхізом, виказуючи, що це панування було призначене Римлянам з волі божої, як предківський завіт, передаваний з покоління в покоління і виповнений новою імперією. Так одержав і Рим свою національну епопею, оспівуючу його велич і силу. Не диво, що поява Енеїди, оголошеної заходами Августа небагом після смерті її творця, мала для Римлян значіння поетичного об'явлення,

яке пам'ять поета покрило безсмертною славою. Побіч мітичного Гомера з'явився другий ґеній старинного світа, імення якого перейшло до нових народів середновіччя як імення поета-чародія, що мав надприродне, чудесне знання. Оттимто італійський поет Данте (1265—1321), складаючи свою „Божественну Комедію“, вибрав Вергілія провідником по пеклі. Дантову поему вважають звичайно первовзором т. зв. релігійного епосу, який надзміслові, трансцендентні релігійні ідеї перекладає поетичною мовою наглядних образів або узмісловлених символів. Головними представниками релігійного епосу рахують побіч Данта англійського поета Мільтона (1608—1674), що написав епос „Втрачений рай“, і німецького Кльопштока (1724—1803), автора „Мессіяди“. Але Дантова поема перевищує як грандіозністю поетичного замислу, так і мистецтвом його виконання на ціле небо обі вище названі поеми: в повних символічного значіння образах пекла, чистилища і раю, що визначаються незвичайною плястикою, силою й красою поетичного слова, дає поет ґеніяльну й величаву картину середновіччя, синтезу середновічного світогляду з його релігійним містицизмом, його схолястичною філософією, його вірою в божє післанництво Риму й римського папства, його ідеєю світової імперії під духовим проводом християнського Риму, наслідника давньої, поганської Роми.

В епоху Відродження, коли то західня Європа познайомилась основно з плодами греко-римської літератури й культури, стали Гомерові поеми й Вергілієва Енеїда зразками нової, штучної епопеї, яка продовжує традицію давнього героїчного епосу. Сюди належать романтичні поеми Італійців: Божевільний Орлянд (*Orlando furioso*) Аріоста (1474—1533), — твір блискучої, буйної уяви, вірне дзеркало лицарського життя в добу ренесансу, сюжет якого взятий з романського циклю переказів про лицарів Карла Великого, — та „Освободжений Єрусалим“ (*Gerusalemme liberata*) Торквата Тасса (1544—1595), в якім оспіваний перший хрестовий похід, а на його тлі зображена боротьба двох світових релігій, християнства й магометанства; до того самого типу лицарсько-романтичного епосу можна зачислити й поему португальського поета Камоєнша (1524—1580), п. з. „Люзіади“ (*Os Lusíadas*), в якій оспівані лицарські діла національних героїв португальської історії, потомків мітичного Люзо, родоначальника Португальців, в тім числі відкриття морської дороги до Індії знаменитим португальським мореплавцем Васко-да-ґама. В часи панування псевдоклясицизму у Франції повстають там наслідувані по зразку Вергілієвої Енеїди героїчно-історичні поеми: Франсіяда (*Franciade*) Ронзара (1524—1785), й Анріада (*Henriade*) Вольтера (1694—1778),

перша про події з часів панування короля Франца I., друга про славні й героїські діла короля Генрика IV., зложена скучними александрійськими віршами; — відгомін цього псевдоклясичного наслідування Енеїди в славянських народів творить у польським письменстві поема *Козьмяна „Стефан Чарнецькі“* (1858), в московським — Россіяда *Хераскова* (1779 р.), про здобуття Казані московським царем Іваном Грозним.

Окрему групу творять такі поеми, в яких вплив Гомера й Вергілія проявився в самій техніці поетичного зображення і в поетичнім їх стилі, але в яких немає штучного й неприродного героїчного й мітольоїчного баласту: це міщанський епос *Гетого „Герман і Доротея“* (1797 р.), перекладений українською мовою І. Франком, і шляхоцька епопея польського поета *Мицкевича „Пан Тадеуш“* (1834 р.).

В часи найбільшого розпаношення псевдоклясичизму повстає проти сліпого й рабського наслідування давніх лицарських поем реакція, яка проявилась передусім у т. зв. травестіях.¹⁾ Є то така перерібка поважного сюжету, що представляє його в комічнім виді з метою, викликати в читачів смішне вражіння. Послугуючись жартом, насмішкою, іронією, глуфом і сатирою, проводить травестуючий поет під покришкою жартовливої, комічної форми якусь серйозну ідею, яка таким способом легше знаходить дорогу до душ і серць читачів, аніж у поважнім виді. Так зробив І. Котляревський з Вергілієвою Енеїдою.

Взявши чужу, римську основу, український поет виткав на класичнім тлі живими й свіжими красками картину українського життя під кінець XVIII. віку, тобто в той час, коли то по скасуванні гетьманського уряду і зруйнуванні Січі потомки славних козачих родів, Скоропадських, Кочубеїв, Галаганів, Данилевських, і б. і., покинули предківські звичаї й обичаї, понехали свою рідну мову, відцуралися й самої історичної традиції, а пішли служити чужій, ворожій для України, Петровій політиці, яка поклала собі метою і саме імення України стерти з лиця землі. Під видом кошового Енея і нещасних Троянців, що по збуренні Трої пішли блукати по світу, шукаючи нової вітчизни, зобразив Котляревський Запорожців, що після розруйнування Січі пішли (— по словам народньої пісні —) „під Турка жити“, — а заставляючи українських панів сміятись з кривого дзеркала їхнього життя, пригадував їм, як то

„...славной памяти було
У нас в Гетьманщині колись

¹⁾ з французького: travestir — переодягати.

Козацьке військо шикувалось,
Не знавши: стой! не шевелись!“

Безсердечним, жорстоким і неситим панам, що гнобили й мучили
закріпощений народ, погрозив він пеклом, де

„...панів за те там мордували
І жарили зо всіх боків,
Що людям льготи не давали
І ставили їх за скотів“.

Велегласним патріотам, що „душу і шкуру“ несли за „оте-
чество“, утотожнюючи його з Москвою, Петербургом, чинами
й ордерами та недолею й закріпощенням свого народу, нагадав
забуту ними отчизну і ту давну правду, що

„...любов к отчизні дегероїть,
Там сила вража не устоїть,
Там грудь сильніща од гармат“.

Багато в цілій епопеї розкидано побутових рисів із сучасного
Котляревському життя вищих, панських кол українського народу,
серед яких процес денационалізації поступив вже дуже далеко,
так що лиш де-не-де заховувано ще давні звичаї й обичаї. І от
те, що почало завмирати в життю, воскресив Котляревський
своїм живим словом і голосним сміхом у поезії. Прочитаймо
н. пр. повну життя й комізму сцену „Троянські послы у Латина“:
з неї довідуємось, як учили в тодішніх школах, як прибирали
двори й хати на прийяття гостей, в що одягались чоловіки, жін-
ки й дівчата, яка в тодішнього освіченого чи тільки грамотного
Українця була улюблена лектура, як і чим приймали гостей, що
їли й пили, і т. п. Як мистецька картина українського побуту
Енеїда Котляревського полишила далеко позаду інші цього роду
травестії, як н. пр. російську — Осіпова, німецьку — Блюмавера,
французьку — Скаррона; по словам проф. Єнзена вона „має
під кождим оглядом самостійну й оригінальну вартість“.

Подібну, сатирично-комічну мету, як травестована епопея,
але більше в приложенні до загально-людських обставин, має
звіринний епос. Він витворився зі звіринних казок, яких вітчиз-
ною є азійський Схід, звідки вони йшли в Європу тими сами-
ми шляхами, що й фантастичні казки. В історичні часи стрічає-
мось уже з цілими циклями тих казок, що в середньовічній Європі
розроблювались у схолястично-латинській поезії, а звідси перей-
шли в національні літератури, старофранцузьку і старонімецьку.
Осередком одного з тих найпопулярніших циклів став лис як
представник хитрости, дотепу й розуму, що вміє викрутитись
і з кождої небезпечної пригоди, вийти побідно зі всіх на нього
наставлених силець, перехитрити й самого царя звірів, Льва.

Від латинського його ймення „*Renardus*“ пішла німецька назва „*Reineke Fuchs*“, з якою він перейшов у всесвітню літературу завдяки мистецькій перерібці цього сюжету в епопеї великого німецького поета *Гетого* (1794 р.). Український переспів *І. Франка* п. з. „*Лис Микита*“ задержав тільки загальну основу середньовічної поеми про хитрого лиса, що послужила канвою і для Гетової епопеї; але український поет вніс у ту основу живий зміст українських звіринних казок, дав звірям, що виступають як дієві особи, українські назви: Микита, Бурмило, Неситий, Мурлика, Яцуньо, Базилько, і т. п., переніс обстанову подій в українське село, український ліс, українську природу, наділив звірів тими характерними признаками, з якими вони живуть в українській звіринній казці, вплітаючи при тім у своє оповідання тонку сатиру на сучасні відносини, як от у V. пісні зображення трибуналу, що судив Микиту. В той спосіб зробив Франко цей інтернаціональний сюжет українським не тільки по мові, але й по змісту.

§ 17. Староукраїнський лицарський епос „Слово о полку Ігоря“.

Прикладом поетичного твору, в якому мистецькі засоби народньої поезії геніяльним мистцем-поетом ужиті для виявлення творчого індивідуалізму, являється староукраїнська героїчна поема „Слово о полку Ігоря“, в якій оспіваний нещасний похід на Половців братів Святославичів, Ігоря, князя Новгороду Сіверського, і Всеволода, прозваного Буй-Туром, князя Трубчівського й Курського, 1185. р. Невелика вона обємом, — завбільшки в одну пісню (рапсодію) Гомерової епопеї — за те багата своїми мистецькими цінностями, що дозволяють поставити її побіч найкращих зразків індивідуальної епічної творчости всесвітньої літератури.

Основою тієї поеми, чи — як її дуже влучно назвав проф. Огоновський — історичної думи, є подія такого історичного значіння, що й у великих героїчних епопеях, яка дійсно символізує „боротьбу двох культур, двох частин світа, двох рас.“¹⁾ Ця подія розказана згідно з історією; видно, що автор „Слова“ був або сам учасником походу, або чув про нього від очевидця. Написаний цей твір не пізнійше 1187. р., як видно зі згадки про подруження Володимира Ігоровича з Кончаківною та з апострофи поета до галицького князя Ярослава Осмомисла, що вмер

¹⁾ Б. Лепкий — Ідейна й артистична сторона твору: „Слово о полку Ігоревім“.

в 1187. р. Щодо зовнішньої форми „Слова“ то після дослідів таких учених, як Максимович, Востоков, Тиховський, Філ. Колесса і і. не підлягає ніякому сумнівові, що Слово зложене не прозою, а віршем; але тепер годі збагнути, на якій ритмічній основі побудований цей вірш. Своїм складом, тією вільною, але повною внутрішньої гармонії ритмікою наближується він до вірша козацьких дум, на яких запевне відбилася словесна традиція давнішої української поезії, що, хоч перервана татарським лихоліттям, не загинула була зовсім; найкращим доказом цього можуть служити поетичні образи „Слова“, що повторюються в народніх піснях, як от н. пр. образ битви в „Слові“ і аналогічний образ народньої пісні:

„Чорна ріля заорана“... (пор. Стилістика § 21. — Метафора).

Одно певне, що в основу віршового укладу „Слова“ ліг широко й на різних місцях застосований паралелізм та різні фонетичні фігури, як ітерації, алітерації, асонанції, а навіть рими, і то — подібно як у козацьких думках — переважно дієсловні. Досить прочитати в оригіналі уступ, в яким зображений прихід Всеволода з Курська, щоб пізнати всі ті способи:

Трѣбы трѣбать къ Новѣградѣ,

Стоять стязи къ Поутикаѣ:

Игорь ждеть мила брата Всеволода.

И рече емоу Боуи-Тоури Всеволодъ:

Одинъ вратъ, одинъ скѣтъ скѣтлый ты, Игорю:

Оба ескѣ Святъславича.

Сѣдлай, брате, сконъ кързи комони,

Я мон ти готови, осѣдлани, оу Курьска напереди.

Я мон ти Коури

съкѣдомн къметн:

Подъ троубами повити,

Подъ шеломы възвелекъни,

Коньць копи въскърмленн;

Поути имъ къдомн,

Ироути имъ знавми;

Лоуци оу нихъ напряжени,

Тоули отворени,

сабли изкострины;

Сами скачють акы сѣрын кълци,

ищючи сѣбѣ чѣти

а князю славы.“ (II.)

Також якістю картинних і емоціональних засобів поетичного стилю „Слово“ є ближше до українських народніх дум і пісень, ніж до московських билін і московської народної поезії, винявши — розуміється — такі образи, що є загально-славянським поетичним добром. Врешті й своїм ліризмом „Слово“ нагадує пізнійші українські думи, між тим, як у московських билінах ліричного елемента майже зовсім немає.

Поза тими рисами схожості, що вказують на те, як близько стоїть „Слово“ до колективної епічної творчості українського народу, якій тільки татарська руїна не дала змоги розвинути і досягти такої висоти, як н. пр. старогрецька поезія, має поема й такі окремі характерні признаки, котрі відразу дають її пізнати як продукт правдивого поетичного гeнeя, що мистецькою рукою з сирого матеріалу народньої пісні та книжної традиції вирізьбив і вицезилював високо артистичний твір, правдивий брильянт найщирішої поезії, якому рівного по силі поетичного слова й красі мистецьких образів далеко шукати в тодішніх європейських літературах. З подиву гідним почуттям краси і виробленим естетичним смаком умів співець „Слова“ обєднати в своїм творі реально-побутовий елемент з фантастично-мітологічним, в ідеалізації сюжету, яка — як це виказано на аналізі поеми — є сутною признакою і колективної й індивідуальної творчості, зберіг відповідну міру, в мітологічних алюзіях, персоніфікаціях і символах встерігся від фальшивої й неприродної афектації, яку бачимо в пізнійших, псевдоклясичних епіків XVI, XVII й XVIII вв.

І своїм укладом Слово — твір справдешнього майстра, людини високообразованої, що добре знайома з усіма засобами й середниками поетичної техніки. Стиль його поеми своєю прецизністю і ядерністю вказує на значне вироблення поетичної мови, можливе тільки як вислід довгої й багатої літературної традиції.

По змісту можна поему поділити на три часті: в першій зображений похід в степу і тридньовна битва над річкою Каялоу, закінчена розгромом княжого війська, — в другій рядом поетичних образів змальоване те вражіння, яке погром князів викликав на Руси, врешті в третій розказано про втечу Ігоря з полєвцької неволі і щасливий поворот його на Русь.

Поема починається заспівом, у яким співець звичаєм епіків всіх часів заповідає, про що буде розказувати в своїм „Слові“:

„Не лѣпо ли не вѣшьть, кратне,
Начати старыми словесы
Трудныхъ повѣстей о пѣакоу Игорикѣ,
Игоря Святославлича?“

Згадавши Бояна, поет уводить нас відразу „in medias res“, зображуючи затьміння сонця, що випало як раз у той час, як Ігор на чолі своєї дружини виступив у похід. Але не злякало князя це „знамение“; — і в нього, як у героїв Іліади, бажання лицарської слави сильніше від страху перед смертю:

„Хошю ко“, рече „копие приломити
Конець поля половецькаго съ камн Рѣсичи;
Хошю главою свою приложити,
Я любо испити шоломомъ Дону!“

Ту поет знов звертається до Бояна з апострофою, яка нагадує Гомерову апострофу до Музи-богині, наслідувану всіми отими псевдоклясичними епіками XVI—XVIII вв., що „з пильністю чорного робітника, несвідомого творчих замислів, які лягли в основу наслідуваних ними вірців,“¹⁾ повторювали за Гомером і Вергілієм візвання до різних муз і духів поезії. У співця „Слова“ цей зазив зовсім до речі, як вислів його подиву для поетичного хисту Бояна.

По тій згадці про Бояна поет розказує про прихід князя Буй-Тура Всеволода з Курська і злуку обох військ та описує грізну ніч, що застала обох князів у чистім полі. „Рѣскама землѣ оуже за шоломанемъ,“ князі вже в чужих, половецьких степах, і тому ціла природа обертається проти них. На стрічу князям виступили Половці „неготовками дорогами.“ В п'ятницю рано зачалася битва з передньою сторожею Половців; на цей раз побідили Русичі, розігнали половецькі полки й забрали багату добичу. Але як надійшли оба половецькі хани, Гза й Кончак, з головною силою, тоді почалася нова битва з Половцями, які йшли „отъ Дона и отъ моря и отъ всѣхъ странъ“. У звязких, повних плястики образах дає поет картину ворожого перемоги:

„Земля тоутиеть,
рѣки мѣтно тѣкоуть,
пороси поля прикрывають,
стази глаголють“.

Не допомогла відвага, завзяття й молодецька хоробрість Буй-Тура Всеволода, що в перших рядах своїх Курян лютував мов дійсний тур, вкладаючи покотом „поганихъ головы половецкыя“. —

Настав нарешті третій день, неділя, прийшло рішення в нерівнім бою: окружені Половцями княжі війська встелили густо трупом „незнаеме поле“:

„Черна земля подх копыты
костью была поскітана,
а кровию полѣна:
тоугою възыдоша по рѣсской земли...“

Половцям удалося розділити війська обох братів, зусилля Ігоря, завернути своє втікаюче військо на підмогу братові, не повелися, битва закінчилася повним розгромом Русичів. Вся природа засумувала на таке нещастя:

¹⁾ П. Житецький — Теорія поезії.

„Ничить трава жалощами,
а древо съ тоугю
къ земли преклонилось..“

В другій часті поет висказує свій жаль з причини того сумного висліді Ігорового походу, а ще більше — з приводу незгоди поміж руськими князями, яка уможлиблювала ворогам їх набіги на Русь. Плачуть жени руські, — запропастилась слава великого князя Святослава, що поборов поганого Кобяка: Ігор утопив її в Каялі.

Рядом високопоетичних картин змальовує поет те вражіння, яке вість про нещасливий бій на Каялі викликала на Руси: Святослав бачить смутний сон, який бояри вияснили йому згідно з сумною дійсністю; він нарікає на молодих князів, що нанесли неславу його сивій голові. Далі поет звертається з апострофою до сучасних князів, щоб поспішили на поміч Ігореві „за землю руською“, — але на-дармо. Згадавши сумні часи віщого Всеслава полоцького, що теж накоїв Руси багато лиха, поет піднімає знов покинену нитку оповідання та в чудовій ліричній пісні зображує жаль і тугу Ігорової дружини, княгині Ярославни.

Але недовго сум і жаль царили в руській землі: Ігореві вдалося при допомозі Овлура втекти з неволі. Це й розказує поет у третій часті свого твору та кінчить зображенням радості, що запанувала на Руси з хвилию повороту Ігоря, та похвалою князям, учасникам походу.

Ціла поема перейнята духом лицарства та горячою любов'ю рідного краю. В часи, про котрі пок. проф. О. Огоновський каже, що „жадна інша доба в історії руській не носила так явних знамен упадку державного в слідство усобиць і заверух домашніх, як іменно втора половина XII. віку,“¹⁾ підносить невідомий співець Слова свій віщий голос, взиваючи князів залишити незгоду й усобиці, від яких

„...погыбашеть жизнь Дажьбожа кнѣжа...“

та повстати дружно „за обидѣ сего времени,

за землю руською,

за раны Игоревы...“

Але голос його прогомів безслідно; тож не диво, що зі зболілої душі співця виринається оклик:

„О! стонати руськой земли,

помянувши прѣвкою годовицу

и прѣвких князей!...“

Той вислів високих патріотичних почувань ставить автора „Слова“ в один ряд з усіма тими національними поетами-пророками, що в часи занепаду й руїни звертаються до свого народу

¹⁾ Слово о пълку Игоревѣ — текст з перекладом і з поясненнями видав О. Огоновський. — У Львові 1876.

з пересторогою, зазивом до згоди й братньої любови, — він робить нам того невідомого поета XII. віку особливо близьким, рідним і дорогим.

§ 18. Роман і повість.

Роман або повість дає у формі обемистого прозового оповідання історії життя якоїсь видуманої особи обширну картину життя того суспільства, в яким тота особа жиє й ділає. Звичайно вважають роман розкладом поетичного змісту в прозі, а з того погляду требаби поставити роман поруч з епопеєю, а повість поруч з поемою. Одинокую різницею між тими видами епічної поезії булаб таким чином зовнішня — віршова чи прозова — форма. Однакож, коли порівнати н. пр. Шевченкову поему „Катерина“ із повістю Квітки „Сердешна Оксана“, легко зможемо переконатись, що сама зовнішня форма тієї різниці не творить. Що більше, — у всесвітній літературі є такі твори, що не вважаючи на зовнішню, віршову форму є романами, як от Пушкіна, „Евгеній Онегін“ або Шеффеля „Der Trompeter von Säkkingen“, і такі, що у прозовій формі роману є поемами, як „Тарас Бульба“ Гоголя. Отже різниця між епопеєю і романом лежить глибше, у т. зв. внутрішній формі обох видів.

Ставляючи головну особу свого роману (героя або героїню) у взаємини з іншими особами, змальовуючи їх характери, вдачу й темперамент, як вони виявляються в їх віруваннях, звичаях і обичаях, в їх діланнях і поступках, романіст розкриває перед читачем внутрішні, душевні пружини ділання виведених ним дієвих осіб, що впливають з відвічних законів і умов духової й матеріальної кутьтури, в яких проходить їх життя. Осередком, довкола котрого ґрунуються події роману, є семейне життя людини, бож сімя — це та основна клітина, та найнижша органічна форма, що входить у склад всіх вищих громадських і суспільних організмів людського, товариського життя. Основоюж, на якій побудована сімя, є кохання, тобто це почування, котре зпоміж усіх інших біологічних чинників є найсильнішим і найбільш активним побудником житєвих функцій людини, спрямованих до збереження роду, сильнішим навіть від вродженого кожній живучій істоті гону до самозбережання. В добу найвищого розвитку й найбільшої активності фізичних і психічних сил людини опановує воно цілу її істоту, її ум, серце й волю, і кермує усіми її вчинками й поступками. „Не вилучає воно ні старого, ні бувалого, ні молодого, ні літнього на світі! — А що лиха од нього, Боже всесильний! Не злічить ніхто скільки потонуло, подушилося, порізалось через нього, а що поسخло, зівяло, покрушилося —

то більше як биля в полі!¹⁾ Отож і не диво, що в романах, повістях і новелях усіх часів і народів є кохання тою віссю, довкола котрої обертається повістєва акція. Є то оця „поезія серця“, що ставляючи людині перед очі ідеальну мету, сповняючи її серце ідеальним бажанням і тугою, підносить її понад сіру буденщину життя, украшає й ублагороднює її поступки. З протиставлення тієї поезії серця окружуючій прозі життя випливає *колізія*, яка творить основу романічної акції. Звичайно, причиною конфлікту, зображеного в романі, можуть бути й інші почування, не тільки любов, — є навіть романи, в яких вона не грає ніякої ролі, як н. пр. робінзонади, подорожничі романи, або в наших письменстві історична повість О. Маковея п. з. *Ярошенко*; всеж таки, з огляду на зазначене вище велике значіння міжполової любови в життю кожної людини, є зосередження повістєвої акції довкола любовного, еротичного конфлікту зовсім природне і психологічно узаasadнене.

Як у кождім іншій роді епічної поезії, так і в романі має поет повну волю в порядкуванні й формуванні свого матеріялу: не вяжучись часовим слідуванням подій, може він увести читача відразу в саму основу акції, доповняючи пізнійше принагідно все те, що потрібне для зрозуміння генези колізії, (*експозиція*), може задержуватись довільно при особах і речах, відступати від основи головної акції в *епізодах*, вплітати описи, висловлювати свої думки й погляди, чи прямо від себе, чи від імени дієвих осіб,²⁾ — памятаючи тільки на те, щоб акція його роману визначалась *одноцільністю і конструктивною рівномірністю* поодиноких частей, а поетичне зображення світа і людей — *внутрішню мистецькою правдою*. Коли дві перші умови доброго роману залежать головно від більш або менше виробленої письменської техніки, то третя вимагає від письменника великого знання життя в усіх його проявах і справжнього творчого хисту, який уможливує йому перетопити й перелити в мистецькі образи все те, що він бачив, пережив і відчув. Черпаючи з багатого засобу свого особистого й набутого наукою досвіду, послугуючись засвоєними й перехованими памятю *типовими виображеннями* людей і речей, поет-повістяр творить з усього того силою своєї творчої фантазії і мистецької інтуїції нові образи, так суцільні, що в них границі між вимислом і дійсністю зовсім затерлися, а такі реальні, що вражають і захоплюють нас як раз

¹⁾ М. Вовчок — Пройдисвіт (Народ. оповід. III.)

²⁾ порівнати й розібрати з того погляду виїмки з повісті: „Хмари“ — І. Н. Левицького і „Пропаща сила“ — Панаса Мирного п. з. „На баштані“ і „Польова царівна“.

тими своїми схопленими з дійсного життя рисами і признаками. Таким чином роман поповняє наш життєвий досвід мистецьким зображенням життя, пособляючи нам вияснити собі його загальний змісл і значіння, а зображуючи духову культуру даного часу, стає посередником між нашим духовим життям і тими ідейними течіями й прямуваннями цілого громадянства, ба й цілого людства, що знайшли в нім свій мистецький вираз.

В романі й повісти находимо всі ті елементи, з яких взагалі складаються письменні твори; хоча для зображення *подій* письменник найширше користується формою оповідання, чергуючи його з описом і характеристикою, то для виразу своїх думок, ідей і поглядів послугується нераз і формою розвідки, то знов ліричної рефлексії, а виводячи особи, уживає драматичного способу зображення, даючи замість оповідання діяльогі. Часом знов повістяр, замість оповідати про події, зображує їх у формі записок, мемуарів або листів (популярна дуже в сентиментальнім романі епістолярна форма), або велить їх оповідати самій дієвій особі в формі особистих спогадів з пережитого минулого. В епізодах може роман обіймати різні скарги народньої творчости, перекази, легенди, пісні й балади — словом, обеднувати в собі вельми ріжнородні елементи письменного вислову, сповні гармонійно в одну органічну цілість. Тим обеднанням ріжних елементів поезії і прози та введенням прозової, невязаної форми, яка дає письменникові більшу свободу вислову як віршова форма, став роман особливо пригожим для розяснення й найскладніших процесів і зявищ в людськім життю, дозволяючи авторові вмістити в нього все те, чим повні його душа й серце, відгукнутись ним так основно й голосно на всі питання, винесені самим життям на верх життєвого виру, як ніяким іншим родом поетичного мистецтва.

§ 19. Поділ романів і повістей.

Відповідно до багатства сюжетів і тем, розроблюваних в романах і повістях, ділимо їх звичайно на *романи історичні*, яких сюжет взятий з минулого народу, і *романи побутові*, в яких зображене сучасне життя й побут якогось народу, або певних його громадянських і суспільних кол.

В історичнім романі може бути головна особа взята з дійсного минулого життя, як н. пр. в романі О. Назарука „Ярослав Осмомисл“, але зображена в більш або менше видуманих ситуаціях і відношеннях, абож головна особа видумана в цілости автором, але поставлена у взаємовідношення причиновости з дійсними історичними подіями, що впливають на її особисту судьбу,

н. пр. „Захар Беркут“ — Франка. В романах першого роду авторам дуже важко зберегти незалежність мистецького зображення від переваги фактичного історичного матеріялу, так що роман може легко перемінитись у просте переповідання історії,¹⁾ затеж роман другого типу дає творцеві більшу волю в формуванні історичного матеріялу, у виведенні — відповідно до потреб композиції твору — видуманих і дійсних осіб і подій, з тим одним застереженням, щоб образ історичної доби вийшов, як мога, вірно. Знайомість історичних джерел потрібна повістяреві на те, щоб дати вірне зображення змальованої епохи, але далеко важніший є мистецький дар інтуїції й дівінації, що дозволяє йому відгадати внутрішні звязки серед розрізнених історичних подій та розкрити перед очима читачів внутрішні, духові мотиви діланья дієвих осіб. Своєю творчою фантазією, підпомаганою інтуїцією, творить історичний романіст на підставі подробиць і звісток, розкиданих в історичних джерелах, одноцільні, живі постаті, які з сухих листів історії виступають перед наші очі як близькі нам люде, зі зрозумілими для нас почуттями й емоціями, думками, поглядами, бажаннями й настроями. Так переносить він нас з теперішности в минуле, велить нам бути його свідками й учасниками, дає нам можливість, переживати минуле в сучасности.

В побутових романах, що дають мистецький образ сучасних відносин, сучасної духової й матеріяльної культури народу, може бути головна увага автора звернена на зображення внутрішніх, душевних переживань дієвих осіб, на душевні конфлікти, що виростили на тлі ріжниць їх поглядів, думок та ідей. Такі романи називають звичайно *психольогічними*, як н. пр. французькі романи Поля Бурже, або в нашім письменстві повість Підеші п. з. „Восток і Запад“. Колиж в романі зображені соціальні умови людського життя, вияснені причини соціальної неволі певних суспільних клас, змальовані конфлікти, що повстали на тлі соціальних невзгод і класової боротьби, — то такий роман називають *соціальним*. Прикладом такого роману є повість Золі „Жерміналь“, або в нашім письменстві роман Панаса Мирного „Пропаща сила“. Окремий рід суспільно-психольогічного роману творить т. зв. філософський роман, в яким автор в уста дієвих осіб вкладає виклад своїх власних поглядів на світ, на змісл і мету життя, як н. пр. романи французького філософа Руссо „Еміль“ і „Нова Ельїза“. Такі романи більше, як усі інші, виставлені на небезпеку тенденційности, що може збавити повість усякої мистецької вартости.

¹⁾ як н. пр. повість В. Бирчака: „Князь Василько Ростиславич“.

В дотеперішнім огляді не роблено різниці між назвами: *роман і повість*; це й відповідає звичайному розумінню того слова в щоденній, розговірній бесіді. В дійсності ті назви означають дві окремі відміни того самого виду оповідної прози, між якими є досить значні різниці; це привело навіть російського критика Белінського до висказання гадки, що повість — то „розложений на части роман, глава вирвана з роману“. Але таке окреслення повісти не зовсім вірне. Вже з самого поверховного порівняння якоїнебудь повісти Квітки з якимось романом Нечуя-Левицького або Мирного можна бачити, що „Маруся“ або „Сердешна Оксана“ — не уривки або глави роману, а такіж самі романи, як „Хмари“ або „Пропаща сила“. Різниця між тими обома видами повістєвої прози не квалітативна, тільки квантитативна. Як у повісти так і в романі предметом зображення є історія життя якоїсь видуманої особи на тлі більш або менш обширної картини з життя якогось народу, або тільки певних його громадянських чи суспільних кол. Але акція повісти менше складна, простіша, обмежена до одного конфлікту, рамці вузші, тому й обем менший. Через те границя між романом і повістю дуже хитка і пливка: один і той сам твір один буде називати романом, а другий повістю. (Пор. таке означення, як: Повісти І. Н. Левицького.)

§ 20. Історичний погляд на розвиток роману.

Історія еволюції літературних форм показує постійну змінливість і переливність у тій сфері, так що на зміну пережитих, застарілих форм з'являються нові, більше відповідні для виразу тих нових ідей і настроїв, які в дану історичну добу опановують душі й уми людей. Так в епіці з героїчних пісень розвивається на ранніх ступнях культурного розвитку народня епопея, часи псевдоклясицизму витворюють штучну, наслідувану епопею, романтизм і доба байронівського впливу родять модерну поему, а ідеї нових часів найшли найповніший вираз в романі, повісти й новелі, які де-далі „запановують майже неподільно в літературі, захоплюють найширший інтерес читаючої громади, витискають майже всі інші роди поезії, особливо епічної, і стаючи духовою стравою мільонів, здобувають собі величезний вплив і перворядне значіння в історії людської цивілізації“. ¹⁾ Звичайно, в сфері духових явищ не можна говорити про цілковите завмирання видів і форм, як це діється в світі органічного життя. Так

¹⁾ Др І Франко — Варлаам і Иоасаф — старохристиянський духовний роман. Львів 1897. стор. 1.

і в літературі поодинокі види й форми живуть одна поруч одної, нові коріняться в давніх і з них розвиваються, і нераз форма, що — здавалосяб — належить уже до пережитих, відживає під пером геніяльного письменника в цілій своїй свіжості, красі й силі. (Пор. н. пр. клясичні епопеї Гетого й Міцкевича в добу панування романтизму, або Франкову поему „Мойсей“, що носить на собі виразні сліди байронівського впливу.)

Однакож, хоча роман розвинувся і запанував що йно в новіших часах, булоб помилкою думати, начеб то він був витвором тих нових часів. Навпаки — історія його розвитку сягає ще клясичної старини; так н. пр. твір грецького історика *Ксенофонта* (430—354 пер. Хр.) *Киропедія* або про виховання Кира, є в своїй основі історично-дидактичною повістю. Романом можна назвати також житєпис Александра Великого, приписуваний його учителеві Каллістенові (пом. 328. р. пер. Хр.), звітний в полудневих і східних Словян під іменням *Александрії*, дуже популярний і в нас, на Україні. (Пор. IV. пісню Котляревського *Енеїди*.) В часи геленізму пізногрецька романістика видає такі знамениті твори, як „Мілетські історії“, оповідання з перевагою казочного змісту, пастирський роман *Льонта „Дафніс і Хлое“*, — у Римлян повість *Петронія* (I. в. по Хр.) „*Пир Трімальхія*“, — роман *Апулея* (II. в. по Хр.), „*Метаморфози*“, з якого гарне оповідання про Амора й Психею переклав українською мовою І. Франко, і б. і. Саме ймення „роман“ з'являється в середні віки: називано так оповідання про фантастичні, чудесні пригоди лицарські, зложені невіршованою, простонародною мовою, яка для відрізнєння від латини, мови церкви й духовного письменства (*lingua latina*), називалась *романською* (*lingua romana*). Ті оповідання з'являються спершу у Франції, де творять продовження давніх лицарських поем „*Chansons de gestes*“, ¹⁾ т. є старофранцузького епосу, в яким на першій місці стоїть знаменита „Пісня про Ролянда“, а далі обіймають циклі середньовічних переказів і легенд про Артура, святого Ірала й лицарів „Круглого стола“. В своїх початках ті твори обмежуються до переповідання прозою епічних сюжетів лицарських поем, але вже зі значною примішкою фантастичних, казочних і легендарних мотивів орієнтальної поезії, з якою європейський Захід знайомився через лицарство, чи то підчас хрестових походів, чи стикаючись з Арабами в Іспанії, де вони заснували були свою державу, т. зв. кордовський каліфат. В стилі й композиції тих середньовічних романів відбився вплив геленістичного грецького й римського роману, який на християн-

¹⁾ Чит. шансон де жест — пісні про бувальщину.

ським ґрунті византійського, східно-римського цісарства продовжує своє життя в творах Геліодора, Евстатія, Теодора Продрома, і і. греко-византійських письменників. Але згодом християнські письменники, пристосовуючи давні літературні форми до потреб релігійної пропаганди, вливають в них нового релігійного духа. Так повстає византійський „духовний роман“, в яким перехрещують і комбінуються старогрецькі літературні традиції з впливами орієнтальними, староіндійськими й перськими.¹⁾ Хоча ті твори „писані в тоні і стилі житій святих, діяній апостольських, або откровеній та видіній, проняті не раз високим духом релігійним, горячою вірою, а то й переплітані обширними викладами християнської догматики, — та проте в їх епічним скелеті дуже легко розпізнати ті самі основні схеми й ситуації, якими так характерно визначається старий грецький, поганський роман“.²⁾ Отой византійський духовний роман стає посередником між старогрецьким і середньовічним, західноєвропейським романом і новелею. На романським ґрунті зливаються, перехрещують і сплітаються різнородні, греко-орієнтальні й лицарсько-романтичні, епічні, романічні, казочні й легендарні мотиви і дають в результаті тоту ріжнокольорову мозаїку середньовічної епіки, з якої поодинокі камінчики брала як лицарська поема і героїчно-романтичний епос, так і християнська легенда, народня казка й переказ. Та найповнійше ввійшов увесь отой апарат поетичного вимислу середніх віків у лицарський роман Французів та Іспанців і в елегантну новелю Італійців.

В міру того, як зростала просвіта й цивілізація серед тих християнських народів, що розсілися на руїнах західно-римської держави, відчувалась чим раз більше потреба книжки, яка моглаб задовольняти вроджену людині потребу, забавити уяву поетичними вимислами, що переносять її в ідеальну країну правди, добра й краси. Сама духовна література, обмежена тісними рамцями схолястичної теології і писана чужою, для загалу неприступною, латинською мовою, цієї потреби задовольнити не могла, — тож побіч тієї духовної літератури, що мала нівелюючий, інтернаціональний характер, а часто і в супереч їй, — розвиваються й поширюються національні літератури, серед яких на перше місце вибивається епос, що згодом все більш і більше приймає форму роману й новелі.

З'явившись найперше у Франції в формі перерібок лицар-

¹⁾ До найвизначніших духовних романів належить „душеполезная повѣсть о Варлаамѣ и Іосафѣ“, що походить, здається, з VII в. по Хр., приписувана св. Іванові Дамаскинові; перекладена церковнослов'янською мовою розійшлася вона протягом XV—XVIII. вв. в численних рукописних і друкованих примірниках по Україні й Московщині.

²⁾ Др. І. Франко — І. cit. стор. 4.

сько-романтичних поем, середновічний роман скоро поширився в Італії й на піренейському півострові (цикль Амадіса). Але коли в Італії під впливом ренесансу й гуманізму dokonується оцей величезний переверот в життю й мистецтві, що обновлюючи літературну творчість і вливаючи в давні літературні форми новий зміст і нового духа, зродив такі архитвори поетичного мистецтва, як *Божественна Комедія* Данта, *Декамерон* Боккачія, *Божевільний Орлянд* Аріоста, — то в Іспанії письменську творчість опановує майже виключно лицарський роман, що вироджується ту протягом XV. й XVI. в. у фантастичні, неприродні й безглузді, нічим з життям не зв'язані „*libros de caballeria*“ (лицарські книжки), повні незвичайних, неймовірних видумок. Дешеві ефекти фантастичних мотивів орієнтальної казки, грубий стиль, недостача мистецького замислу і якоїнебудь провідної ідеї, внутрішня і психологічна неймовірність ситуацій і характерів — оце спільні прикмети усіх тих нечислених творів лицарської романістики, що на переломі середніх і нових віків, в часи, коли в цілій Європі під впливом ідей гуманізму й реформації йде оживлений умовий рух, буйним буряном вкрили літературну ниву іспанського народу і на довгі літа здержали його культурний поступ. Неприродність і недотепність тих лицарських романів мусіла тим більше кидатися в вічі, що само лицарство зі своєї ідеологією належало вже до минувшини. Тож не диво, що проти них, — як дещо пізніше проти псевдокласичних епопей — зродилась реакція. Виразом тієї реакції був геніальний твір іспанського письменника *Мігуеля Сервантеса* (1547—1616) п. з. „*Пригоди благородного лицаря з Ля-Манши Дон Кіхота*“, в яким висміяний нахил до шукання лицарських пригод, на глум і на сміх підняті недотепні „лицарські книжки“. Цей роман, що в самій Іспанії протягом триста літ від своєї появи (1605 р.) мав більше як 400 видань, облетів у перекладах майже весь світ та ще й досі не стратив своєї мистецької й культурної вартости.¹⁾

Повість геніального Іспанця була негацією романів старого типу, відірваних від життя й життєвої правди, а вводячи особи з різних громадянських і суспільних верств, зірвала з традицією лицарсько-романтичної романістики і стала на шлях зображення реального життя, по якому пішов розвиток роману в слідуючих віках.

В XVII. і XVIII. в. витворились в західній Європі два типи роману :

1) Авантюристичний роман, що зображує пригоди мандрівного

¹⁾ Головну основу (фабулу) роману переспівав українською мовою І. Франко в поемі „*Пригоди Дон Кіхота*“.

бурлаки, якого доля кидає по різних краях, примушує жити серед розбишак і злодіїв та поборювати різні перешкоди й труднощі на шляху до досягнення його мети. Представником такого роману є французький письменник *Лесаж* (1668—1747), в якого повісти п. з. „*Жіль Бляз*“ зображене середовище авантюристів і бродяг. В Німеччині до того роду романів можна зачислити славні „*Пригоди Сімпліція Сімпліциссіма*“ *Грімельсгаузена* (1624—1676), в яким розказані пригоди безпритульного пройдисвіта-бурлаки підчас трицятлітньої війни. Відміною того типу романів є т. зв. *робінзонади*, названі так від славнозвісного роману англійського письменника *Данила Дефо* (1661—1731) п. з. *Робінзон Крузо*, одної з найпопулярніших книг всесвітньої літератури, що розказує про пригоди молодця, який викинений в наслідок розбиття корабля на пустий остров, власними силами й засобами устроює собі нове життя, непохоже на те, що в нім він зріс і виховався, та перероджується морально.

2) Роман семейний із сентиментальною закруткою; головним його представником є англійський письменник *С. Річардсон* (1689—1761) з романами: *Клярісса* і *Памеля Грандісон*. Хоча ті його повісти повні балакучих, скучних наук на тему семейної моралі, але їх вплив відбився на літературних прямуюваннях західної і східної Європи, так м. і. через французьку й російську літературу на нашій Квітці. В Німеччині отой сентименталізм виявився в геніяльнім творі *Гетого* „*Страждання молодого Вертера*“, що в свій час мав непереможний вплив на психіку європейської молоді. У Франції до того типу романів наближується ідейно-сентиментальний роман, якого представником є славний філософ XVIII. в. *Жан Жак Руссо* (1712—1778). В своїх романах: *Еміль* і *Нова Ельвіза* вжив він повістеву форму для проповідання своїх філософічних ідей, думок і поглядів.

На переломі XVIII. й XIX. в. з'являється *історичний роман*, якого творцем і найвизначнішим представником є англійський письменник *Вальтер Скот* (1771—1832). Його романи, в яких зображені переважно події з англійського минулого на тлі лицарського життя середніх віків, (*Айвенго*, *Талісман*, *Кенільворт*, і і.) поширились в перекладах по цілій Європі, визвали багато наслідувань і мали в свій час великий вплив на популяризацію ідей романтизму.

Протягом XIX. в. розвинувся європейський роман так широко й всесторонно, що опанував майже цілу літературну продукцію, а відбиваючи в собі різнородні течії й прямуювання, став невичерпаним джерелом мистецького виучування світа і людей.

В перших десятиліттях XIX. в. панує в романі майже непо-

дільно романтична течія, що, зявившись як реакція проти неприродного наслідування класичних взірців в літературі, спричинила могутній умовий рух в життю й письменстві європейських народів. Поставивши тезу про „єдність життя й поезії“, романтизм став дошукуватись тієї єдності в середновічнім світогляді романських народів, (— звідси його назва —) якого вицвітом було лицарство з його ідеальними поглядами й поривами, з його глибокою релігійністю, культом жінки й любови, перевагою чуття в поезії й життю. Звідси пішло замилювання до народніх переказів і легенд середновіччя, що визвало етнографічні, археологічні й історичні досліди минулого й довело тим чином до видвигнення *ідеї національності*, якій літератури недержавних слов'янських народів, як от Чехів, Словінців і Українців, завдячують своє відродження і широкий розвиток. Найширший і найповніший вираз нашло романтичне одушевлення минулим в історичнім романі й повісті, які ставлять собі метою поетичне зображення якоїсь історичної доби з важнішими подіями, звичаями й обичаями, побутом, духом часу. В своїх початках історичний роман остає всюди під сильним впливом Вальтер-Скотової творчости, але згодом все більш і більше визволюється зпід його впливу, стаючи на шлях реального зображування минулого. Ще зовсім у сліди Вальтер Скота йде творчість англійського письменника *Е. Бульвера* (1803—1873), якого роман „*Останні дні Помпелі*“ тішився в свій час великою почитністю й був також перекладений українською мовою (в бібліотеці „Діла“). Романтична течія породила історичний роман і у Франції; його головними представниками є *Віктор Гюго* (1802—1885) зі своїм романом „*Собор Парижської Богородиці*“ (*Notre-Dame de Paris*), і *Олександр Дюма* (1803—1870), якого славна трилогія: *Три мускетіери*, *Двацять літ опісля* і *Граф Монте Крісто* належали свого часу до найбільш поширених творів французької романистики, та врешті родоначальник французького реалізму *Г. Фльобер* (G. Flaubert) (1821—1880) зі своїм романом з часів пунійських воєн п. з. *Саламбо*, повним величних, потрясаючих картин. З новітших французьких письменників на полі історичного роману визначився *Анатоль Франс* (ур. 1844 р.), якого повість „*Боги жаждуть крові*“ з часів великої французької революції перекладена також українською мовою. В Німеччині історичний роман остає в своїх початках теж під впливом романтизму: типові представники німецького романтизму, як *Новаліс* (Ф. Л. Гарденберг) (1772—1801), *Л. Тік* (1773—1853), *Айхендорф* (1788—1857) і фантастичний *Ернест Теодор Амадей Гофман* (1776—1822), автор страшних оповідань про чортів, пробують своїх сил і в істо-

ричним романі й новелі, — між тим, як безпосередний вплив Вальтер Скота відбився на повістях *Вілібальда Алексіса* з історії Прус. Одначе властивий розвиток німецького культурно-історичного роману припадає на 50-ті й 60-ті рр. XIX. в. Імена письменників, як *Віктор Шеффель* (1826—1886), автор знаменитого роману „*Екегард*“, *Юрій Еберс* (1837—1898), якого романи з поля староегипетської і старохристиянської історії культури, (*Дочка фараона*, *Уарда*, *Ното сум*) звісні й у нас з перекладів українською мовою *Кажаникевича*, *Фелікс Дан*, автор староіерманських історичних романів (*Боротьба за Рим*, і і.), *Густав Фрайтаг* (1816—1895), що своїм циклем „*Предки*“ (*Die Ahnen*) підійнявся на верхи мистецького зображення минулого культурного побуту, — звісні далеко поза границями Німеччини.

Викликаний і розбуджений романтизмом інтерес до історичних дослідів минулого видав і в славянських літературах подібні результати, як в західноєвропейським письменстві, тобто примінення форми роману й повісти до поетичного прославлення історичного минулого. В російським письменстві належать до того роду такі твори, як „*Капітанська дочка*“ — *Пушкіна* (1795—1837), „*Тарас Бульба*“, роман-поема з історії козаччини Українця *Миколи Гоголя* (1809—1852), *Князь Серебряний* — *Олексія Толстого* (1818—1875), *Війна і мир* — *Льва Толстого* (1828—1910), славна трилогія *Д. Мережковського*: *Юліян Апостат*, *Леонардо да Вінчі* і *Царевич Олексій*, і б. і. Польський історичний роман після менше й більше вдатних спроб переціплення романтично-історичного роману в писаннях *Ржевуського*, *Немцевича*, *Бернатовича* і найбільш талановитого зпоміж тих романістів, *І. Крашевського* (*Стара казка* й цілий цикл історичних романів про польських королів), дійшов до найвисшого розцвіту в творах *Г. Сенкевича* (1846—1917), — як славна трилогія про „сумні часи“ в Польщі: *Огнем і мечем* — з часів Хмельниччини, *Потоп* — з часів шведських воєн, і *Пан Володийовський* — з часів польсько-турецьких воєн, далі *Хрестоносці* і звісний у цілім культурнім світі роман з часів переслідування християн за Нерона — *Quo vadis*. Побіч нього визначились: *Б. Прус* (псевдонім, власне назвиско: *Гловацький*) романом „*Фараон*“, (перекладеним українською мовою *М. Павликом*), *В. Реймонт* — романом „*1794 рік*“ і *Жеромський* — романом-епопеєю з наполеонських часів п. з. *Згарища* (*Porioły*). Найбідніше представляється український серед своїх славянських побратимців історичний роман. Зразком поетичного зображення нашого минулого, досі ніким неперевішеним, все ще треба вважати роман-хроніку *П. Куліша* п. з. „*Чорна Рада*“, в яким змальована ривалізація козацької черні

й городової старшини, що, почавшись після смерти Хмельницького, довела до розірвання України на Лівобережну і Правобережну. Старші українські письменники Наддніпрянщини, як от Гребінка, Костомарів, Мордовців не пішли шляхом, указаним Кулішем, а писали здебільша свої романи з української історії московською мовою, так що обов'язок поетичного популяризування рідної історії серед загалу читаючого громадянства спочивав досі майже виключно на західно-українських письменниках. До тих, що цей обов'язок старались з більшим чи меншим мистецьким успіхом виповнити, належать: *І. Франко*, якого культурно-історичний роман „*Захар Беркут*“ малює ідеальний громадський лад на Галицькій Україні в добу першого нападу Татар, *О. Маковей* — з романом *Ярошенко*, який визначається тим, що акція його побудована без любовного конфлікту, *А. Чайковський*, який в повісті „*До слави*“ змалював часи гетьманування Конашевича-Сагайдачного, *О. Назарук* — з романом „*Князь Ярослав Осмомисл*“, *А. Опільський* — з повістями „*Сумерк*“, „*Іду на вас*“, й і.

В побутовім або суспільнім романі, який на початку XIX. в. оставав ще подекуди під впливом романтизму, бере верх в 30-их і 40-их рр. м. в. напрям, прозваний реалізмом, від того, що ставить собі метою, дати в мистецтві правдиве, непідмальоване й невикривлене зображення дійсности (реального світа) в типових образах. Реалізм з'явився на зміну романтизму, який сповнив своє завдання тим, що запевнив в поезії належне місце почуттю, але не мавши ніяких зв'язків із сучасним життям, мусів скоро пережитись і вступити місця іншим, більше відповідним течіям і прямуюванням. Найвизначнішим представником реального роману є французький письменник *Бальзак* (1799—1850), який своїми повістями: *Батько Горіо*, *Евгенія Гранде*, *Сільський лікар*, і б. і. з життя середньої класи парижського суспільства дав у французькому письменстві почин т. зв. „*обичаєвому романові*“. Власним творцем реалістичної школи у французькім романі є названий вже вище *Г. Фльобер*, що в своїм романі з життя малої буржуазії п. з. *Пані Боварі* дав незвичайно вірну, з точністю фотографічної знимки відтворену картину цього середовища. Його найліпшим приятелем і учнем був *Гі д' Мопасан* (1850—1893), автор численних повістей, переважно з життя парижського „великого світа“, як „*Монторіоль*“, „*Любимець*“, „*Скільна як смерть*“, ¹⁾ „*Наше серце*“, хоча властивим полем, на яким його талант розвинувся в цілій повнці, є новеля і нарис. Реалізм у змальовуванні людського життя, доведений до крайного й безоглядного відтво-

¹⁾ Цей роман перекладений українською мовою (в бібл. Діла).

рювання в поезії усіх його хиб і недотач, творить суть *натуралізму*, тобто тієї мистецької школи, яка в зображенні життя дає перевагу матеріальним умовам і обставинам перед нематеріальними, духовими, не жахаючись картин зла, недолі, горя і болю, мальованих з фотографічною вірністю й точністю. Батьком натуралізму є знаменитий французький повістяр *Е. Золя* (1840—1903), який у своїм романічному циклі, обіймаючій двадцять романів, п. з. „*Руґон-Макарти, природна й соціальна історія одної семі за часів другого цісарства*“, з безоглядною ширістю і незрівняним мистецтвом відслонив гниль і внутрішній розклад французького буржуазного суспільства за часів панування Наполеона III., що довели Францію до відомої катастрофи 1871 р.¹⁾ Цикль Золя „Історія одної семі“ побудований на песимістичній теорії дідичного обтяження, що обмежує волю людини й виключає відповідальність за її вчинки, — теорії, що нагадує старинний фаталізм з його вірою в сліпе призначення, перед яким людині не втекти. До натуралістичної школи зачисляють у Франції ще *Братів Гонкур*, *Альфонса Доде* (1840—1897), а з новітших письменників згаданого вже *Анатолія Франса*. Окреме місце в історії французького роману займає т. зв. роман психологічний, якого представниками є *Поль Бурже* і майстер елегантного стилю, любимець салонів *Марсель Прево*.

І німецький роман перебув ту саму еволюцію від романтизму до натуралізму, що й французький. Після романтиків, Новаліса, Тіка, Айхендорфа і знаменитого гумориста *Жан Поля* (псевдонім, власне назвиско: Ріхтер — 1763—1825), що розроблювали романічні сюжети в напрямі, вказанім *Гетим* в його романах „*Майстер Вільгельм*“ і „*Духове посвоячення*“ (Wahlverwandschaften), з'являється реальне зображення життя в повістях *Авербаха* (1812—1882) („*Сільські історії зі Шварцвальду*“), в яких бачимо ще значну дозу романтичної ідеалізації сільського побуту, в творах *Ф. Шпільґатена* („*Проблематичні натури*“, „*Між молотом і ковалом*“, „*Дитя щастя*“, і і.), *Готфріда Келлера* (1819—1889), *Павла Гайзе*, *В. Рабе*, *І. Гера*, і б. і.

Песимістична й індивідуалістична філософія Шопенгавера й Ніцше, загострення соціального питання, розвиток природних наук, чужі літературні впливи, що йшли з Франції, Скандинавії й Росії — все те зложилось на повстання німецької натуралістичної школи, що обхопила не тільки соціальний роман, але й драму. Головним представником німецького натуралізму

¹⁾ Дві повісті з того циклу: *Жерміналь*, в яким зображена недоля пролетаріату, і *Гроші*, в яким описана біржа й біржевими — перекладені українською мовою.

на полі роману є *Герман Зудерман* (ур. 1857 р.) з романами „*Кума Журба*“ (*Frau Sorge*) і „*Котяча стежка*“ (*Der Katzensteg*); в його сліди йде *Кляра Фібіт* своїми повістями з пруського життя: „*Насущний хліб*“, „*Спляче військо*“, і і., а з новіших письменників *Бернард Келлерман*, який у своїм романі „*Інтеборг*“ дав чудову іділю, повну ніжної еротики, а в романі „*Тунель*“ величаву картину успіхів модерної техніки,¹⁾ і б. і. Окремими дорогами йшов німецький *смейний роман*, призначений для невибагливих читачів таких *смейних журналів*, як славна „*Gartenlaube*“, який дуже часто з мистецтвом не має нічого спільного. Натомість англійський побутовий роман XIX. в., визволившись зпід впливу сентименталізму, став відразу на шлях реалізму в творах таких талановитих своїх представників, як *Дікенс* (1812—1870), великий гуморист, якого твори (*Папері Піквіків*, *Олівер Твіст*, *Мала Дорріт*, і б. і.) й досі не втратили свого значіння, *Текерей* (1811—1863), славний своїм сатирично-гумористичним романом „*Базар суети*“, і письменниця *Джордж Еліот* (псевдонім, власне назвисько: Анна Еванс — 1820—1880), авторка погідних оповідань із сільського життя (*Адам Бід*, *Млин над Фльосом*, *Фелікс Гольт*, і б. і.

В російськй романі й повісті проявився романтизм тільки в творах другорядних письменників, (зокрема в повістях *Бестужева-Марлінського*) та в оповіданнях М. Гоголя з українського життя „*Вечері на хуторі біля Диканьки*“ і „*Вій*“, уступаючи місця реалізові, якому в поезії промостили дорогу як раз великі романтики: *Пушкін*, *Лермонтов* і *Гоголь*. Почавши з 40-их рр. м. в. в російськй романі панує неподільно реалізм у творах письменників, яких вплив і значіння вийшли далеко поза границі Росії. Сюди належать: *Тургенев* (1818—1883) з повістями: *Записки мисливця*, *Дим*, *Дворянське гніздо*, *Батьки й діти*, і б. і., згаданий вже вище *Лев Толстой* — з повістями: *Анна Кареніна* й *Відродження*,²⁾ *Достоевський* — з повістями: *Бідні люди*, *Ідіот*, *Вина й кара*, і і. а з новіших: *Короленко*, *Чехов*, *Горькій*, *Андреев*, і б. і.

На польськй побутовій романі XIX. в. відбилися теж усі європейські літературні прямуння, що йшли туди будьто з Франції, будьто з Німеччини. Після *смейного роману* *І. Крашевського* з'являється в 60-их рр. під впливом французького позитивізму суспільно-тенденційний роман, репрезентований *Б. Прусом* (*На пості* (*Placówka*) *Лялька*, *Еманципантка*), *Елізою Ожешковою* (*Над Німаном*, *Хам*,³⁾ *Елі Маковер*, і і.), *Родзевічівною* (*Девайтіс*,⁴⁾ *Сірий пил*, *Цвіт льотосу*, і б. і.), *Сенкевичем* (*Без доіми*, *Семя*

¹⁾ перекл. укр. мовою у видавн. „Українська Накладня“.

²⁾ перекл. укр. мовою Василем Сімовичем (Видавн. Спілка).

^{3) 4)} перекл. укр. мовою в бібл. Діла.

Поланецьких), а з кінцем XIX. і початком XX. в. реалістичний, якого найвизначнішими представниками є *Жеромський* (повісті: *Сизифові труди*, *Історія гріху* і *Бездомні люди*) та *Реймонт*; повість цього послідного п. з. *Мужики*, видержана в стилі натуралістичної школи, малює сучасне польське село (перекладена М. Павликом українською мовою).

Образ розвитку європейського роману XIX. в. був би неповний, колиб не згадати роману в скандинавських літературах, т. є данській, норвежській і шведській. З данських письменників найбільше звісні в Європі: популярний автор діточих казок *Андерсен*, *Якобсен* (1847—1885) і *Г. Понтонідан* (ур. 1857 р.), якого реалістичні сільські малюнки перекладені українською мовою (в збірці: *Із хат* — вид. Укр. Видавн. Спілки). З норвежських письменників світову славу здобули собі: щирий приятель України, *Бернштерне Бернзон*, автор численних повістей, з яких „*Мері*“ звісна українській читаючій громаді з перекладу М. Лозинського, і *Кнут Гамсун* (ур. 1860 р.) типовий представник модернізму, якого повісті: *Голод* і *Пан* перекладені теж українською мовою. Зпоміж шведських письменників треба назвати *А. Шпріндберта*, який в перших своїх творах, що носять на собі виразні сліди впливу Золі, є натуралістом, та згодом пішов власними шляхами, ставши творцем т. зв. символізму, — *Вернера Гайдештама*, що пробував своїх сил також в історичному романі, і в повісті „*Карло XII. і його війни*“ зобразив м. і. також похід того союзника Мазепи на Україну, врешті талановиту *Сельму Лятерлеф*, звісну своїми „*Христовими легендами*“, ¹⁾ визначну представницю неоідеалістичної реакції проти пересадного й карикатурного натуралізму. Тота реакція з'являється вже на переломі XIX. й XX. віку в модерністичнім, символічно-містичнім романі, який головну увагу звертає не на зображення т. зв. „*milieu*“, т. зн. середовища, а на змалювання внутрішніх, душевних переживань, та вказує на містичний, загадочний зв'язок між людською душею і світом надзміслових, трансцендентних явищ. Предтечею того містицизму можна вважати американського новеліста *Едгара Аляна По* (Е. А. Poe) (1809—1849); в європейських літературах з'являється ця течія під кінець XIX. в. майже рівночасно у Франції в творах *Барбе д' Орвілі* (Barbey d' Aurevilly) (1808—1889) і в Англії в романі *Оскара Уальда* (O. Wilde) п. з. „*Образ Доріяна Грея*“, який в перекладах на різні мови облетів цілий культурний світ. В Німеччині найвизначнішими представниками модерністичного роману є *Ганс Гайнц Еверс*, якого роман „*Альравна*“ досягнув величезну популярність не так ради своїх мистецьких цінностей, як

¹⁾ укр. переклад в бібл. Меріяма.

радіше ізза реалістичних картин з області сексуальної патології, і *Іустав Майрінк*, якого романи „*Іолем*“¹⁾ і „*Зелений вид*“ (*Das grüne Gesicht*) повні містично-кабалістичних ремінісценцій з жидівського Тальмуду. В Польщі цей рід творчости репрезентує і пропагує *Станіслав Шибишевський*. (Пор. його вступні замітки до польського перекладу „*Альравни*“.)

Відроджене українське письменство, що починається перелицьованою Енеїдою Котляревського, відбило в собі теж всі головніші течії й прямування всесвітньої літератури. І українська повість не замкнулась перед впливом європейських літературних прямувань. Квітчині повісті: *Маруся*, *Сердешна Оксана*, *Добре роби, добре й буде*, і і. поруч реального змалювання сільського побуту визначаються чутливістю в зображенні характерів, на яку не без впливу був західноєвропейський сентименталізм. У творах *Марка Вовчка* зображена недоля закріпощеного села рядом високо-мистецьких реалістичних малюнків, які своєю ескізністю і звязкістю стилю належать до того роду повістєвої літератури, який означається назвою *нарису*. Творцем соціального роману в нашій письменстві є *Іван Нечуй Левицький*, який своїми повістями: *Хмари*, *Причепи*, *Старосвітські батюшки й матушки*, *Над Чорним Морем*, — з життя інтелігенції, *Микола Джеря*, *Бурлачка*, *Кайдашева сім'я* — з життя сільського люду, дав широкий і всесторонній образ відносин серед українського суспільства 60-их і 70-их рр. м. в. Другий визначний письменник на полі українського побутового роману — це *Панас Мирний*, якого повість „*Пропаша сила*“, звісна давніше в Галичині з женеvського видання Драгоманова п. з. „*Хіба ревуть воли, як ясла повні*“ — малює соціальну недолю українського села після знесення кріпацтва в Росії.

В Галичині по таких спробах змалювання в повісти громадсько-суспільних відносин серед галицько-українського громадянства, як *Заревича* „*Хлопська дитина*“ і *Володимира Барвінського* „*Скошений цвіт*“, — появився в кінці 70-их рр. м. в. твір, який для Галицької України був мистецьким обявленням нових істин, нових шляхів у письменстві. Це повість „*Boa Constrictor*“ *Івана Франка*, в якій з великою життєвою правдою змальовані картини з бориславського нафтяного пекла. На тлі безоглядної боротьби за існування зобразив поет тип багатіючого міліонера, що неначе той *boa constrictor* душить менших і слабших від себе, щоб їх коштом рости в багатство і силу, поки й сам не паде жертвою тієї боротьби (повість: „*Борислав сміється*“). За

¹⁾ перекладений українською мовою у вид. Української накладні — Київ — Ляйпціг.

тими повістями пішли — переважно в 90-их рр. м. в. і в першій десятиліттю ц. в. — великі повісті з життя української й чужої інтелігенції нашої батьківщини: „Для домашнього огнища“, „Перехресні стежки“ і „Великий шум“.

До ряду старших представників побутового роману належить ще Олександр Кониський, який у своїх повістях „Семен Жук і його родичі“ та „Молодий вік Максима Одинця (Хроніка з давнього минулого)“ змалював життя українського інтелігента на Придніпрянщині в 60-их і 70-их рр. м. в. Початок ХХ. в. зазначився в нашій письменстві зростом письменської продукції особливо на полі роману, повісті й новелі, поширенням змісту письменних творів і поглибленням зачіплених в них проблемів. Зпоміж українських письменників, що визначились на полі соціального роману, заслуговують на згадку: А. Чайківський (повісті: *Олюнка*, *З ласки родини*, *Власними силами*), А. Кримський (Андрій Лаговський), Д. Лукіянович (*За Кадильну*), О. Кобилянська (*Земля*, *В неділю рано зілля копала*), Г. Хоткевич (*Камяна душа*), Підеша (*Восток і Запад*), Л. Мартович (*Забобон*) А. Крушельницький (*Рубають ліс*, і і.), В. Винниченко (*По-свій*, *Записки кирпатого Мефістофеля*), і б. і.

§. 21. Новеля. — Оповідання. — Нарис. — Ідилія.

А. Новеля, оповідання й нарис.

Як роман, так і новеля є походження романського, (на що вказує вже сама її назва: *la novella* = новинка), хоч і вона своїми початками сягає давньої старини і у вповні викінченій літературній формі звісна була вже давнім Грекам і Римлянам (згадані вже „Мілетські історії“ й оповідання Люкіяна — у Греків, казка про Амора і Психею Апулея — у Римлян.). Однак властивий розцвіт завдячує новеля Італійцям; із спільного джерела романської епіки, перемішаної з мотивами орієнтальних казок, повстають в XIII. віці в Сицилії й полудневій Італії (в Неаполі) оповідання, які п. з. *Novellino* (*Cento novelle antiche*) служили для розвеселення двораків сицилійського короля Фридриха II. (з роду Гогенштауфів). Перейшовши до північної Італії, досягла новеля вершин свого розцвіту під пером трьох фльорентійських письменників: *Барберіна*, *Саккеті*ого і найславнішого та найбільше звісного зпоміж них *Боккачія* (1313—1375), якого збірка новель п.з. *Декамерон*, є невичерпаним джерелом пізнання тодішнього світа і тодішніх людей, їх звичаїв і обичаїв. Декамерон називають дуже часто неморальною книгою; в він дійсно неморальний на стільки, на скільки неморальні були часи, що дали тло для зображених в нім подій і людей. Та поза тим визначається Декамерон мистецтвом і красою стилю, реалізмом зображення, багатою

ріжнородністю сюжетів і фігур, яка ще довгі віки опісля служила письменникам джерелом поетичних помислів. Так н. пр. відгомін Боккачієвих новель находимо в деяких драматичних творах Шекспіра.

З Італії перейшла новеля до Франції, та почавши з другої половини XV. в. стала ту вельми популярним родом прозової епіки. З того часу походить французька збірка новель п. з. „Cent nouvelles nouvelles“; в XVI. в. повстає збірка новель сестри французького короля Франца I. — *Мартеріни Валуа* (1492—1549) п. з. „*Гептамерон*“, наслідування Боккачієвого „Декамерона“.

Полишена облогом в часи псевдокласицизму й раціоналізму нива новелі вкривається новими, свіжими плодами в часи романтизму. Імена великих майстрів оповідної прози, Новаліса, Тіка, Гофмана, а передусім Гайнріха Кляйста, (1777—1811) автора знаменитого „Михайла Кольгаса“, перлини німецької новелістики, є разом неначе тими верстовими стовпами, що означають розвиток німецької новелі XIX. в. З цілої повені імен новітніх німецьких новелістів треба назвати двох письменників, які своєю творчістю піднялись понад пересічну міру буденної, на потреби дня обчисленої літературної продукції: це *Ганс Теодор Шторм* (1817—1888), який у своїй новелі: „*Immensee*“, ¹⁾ дав зразок т. зв. новелі спогадів, і *Конрад Фердинанд Маер* (1825—1898), майстер історичної новелі. Його твори, як: *Анджеля Борджія*, ²⁾ *Святий, Паж Густава Адольфа*, і і. — це правдиві шедеври історичної новелістики. Французька новеля виказує тих самих мистців слова, що й роман: великий *Золя*, знаменитий *Доде* і геніяльний *Мопасан* — полишили трівкі мистецькі цінності не тільки у своїх романах, але також у своїх оповіданнях і новелях. Галерія великих майстрів новелі булаб неповна, колиб не згадати Англійця *Чарльза Дікенса* з його „Різдяними історіями“ і великого Норвежця *Бернштерне Бернзона*, майстра психологічної аналізи.

В українським письменстві перші письменники, що послугувались оповідною прозою, Квітка і Марко Вовчок — були власне новелістами. Зразковою новелею є оповідання І. Н. Левицького „*Рибалка Панас Круть або Гориславська ніч*“, новелі й оповідання писав теж Олександр Кониський. Натуралістична новеля знайшла в нашім письменстві талановитого представника в особі *І. Франка*, який у своїй новелі „*На дні*“, у збірках: *В поті чола*, *Бориславські оповідання*, *На лоні природи*, і і. дав цілу галерію мистецьких типів галицького суспільства 80-их і 90-их рр. м. в., змальованих з таким реалізмом, таким мистецтвом і силою слова, як у ні одного

¹⁾ переклад укр. мовою в бібл. Меріама п. з. Озеро Іммен.

²⁾ перекладена укр. мовою І. Франком в Л. Н. В.

з українських письменників перед ним, а мало кого після нього. З новітніх українських письменників визначились в області новелі — Наддністрянці: *Б. Лепкий, Л. Мартович, Т. Бордуляк* і найбільший з них *Василь Стефаник*, якого з погляду на багатство типів з мужицького побуту, натуралістичну манеру зображення і мистецтво звязкого, точного й ядерного стилю можна назвати українським Мопасаном, — та Придніпрянці: *Модест Левицький, Дмитро Маркович, Володимир Винниченко* і класик української прози, *Михайло Коцюбинський*, — поруч цілої плеяди молодших і „наймолодших“ письменників.

Ріжниця між романом і новелею лежить передусім у способі переведення повістєвої акції. Коли в романі зображена духова й фізична еволюція героя — часом від уродження — аж до моменту, в якому він попадає в конфлікт зі своїм оточенням, так що перед нашими очима розвивається обширна й основна історія його життя, то новеля ставить нас перед готовий конфлікт, зображуючи одну закінчену подію, що для судби героя має рішаче значіння. Ясною і прозорою мотивацією, скорим темпом акції, удержуючим читача цілий час в напруженні, строгою логічною причиновістю розвязки, яка з невідмінною konieczністю впливає з передпосилок, даних у завязці, — стоїть новеля найближше до драматичної поезії, чим пояснити можна обставину, що драма не раз запозичалась сюжетами в новелі.

Модерна новеля, звужуючи рамці поетичної картини і скорочуючи свій об'єм, витворила відміни, звісні під назвою новелети, оповідання, нарису або ескізу, алеж визначити якісь тривкі границі, відмежовуючі ті відміни одну від одної, неможливо. В оповіданні й нарисі, (нім. *Erzählung, Skizze*, франц. *un conte*), що обіймає не більше як 10—20 печатних сторінок звичайної вісімки, акція ще більше упрощена, як у новелі, і стиснена у вузькі рамці мініатюрного образка, який послуговуючись звязком, ядерним і точним висловом, вражає нас вірністю красок і точністю характеристики.

Ріжниця в об'ємі між романом і новелею а нарисом, яка вже на перший погляд кожному кидається в вічі, спричиняє й різниці як у способі композиції, так і в письменській техніці, тобто в виборі середників поетичного зображення і в їх приміненні. Коли в романі, а то й в новелі, письменник має досить часу й місця для зображення визначних, небуденних осіб, поставлених у незвичайні ситуації, то невеликий об'єм оповідання або нарису вимагає короткої, звязкої, обмеженої до кількох влучних рисів характеристики осіб. Для цього найбільше відповідні люде пересічні, звичайні, яких кожен з нас стрічає в житті на кождім

кроці, на вулиці, на базарі, в конторі й канцелярії. Типові виображення таких людей зберігаються майже несвідомо в нашій пам'яті; щоб їх живо й наглядно репродукувати, на те треба тільки побудити уяву кількома підходячими словами. Те саме відноситься й до описів природи в таких коротких оповіданнях і нарисах: переважна їх часть оперує звичайними, простенькими образками природи, які ми вже нераз оглядали. Але пригадуючи нам те, що ми нераз вже бачили, автор нарису дає нам можливість, бачити його ліпше і краще, очима артиста, які помічають й задержують з баченого образу тільки те, що в нім є сутне, характерне, типове. Тота ескізність описів і характеристик вкупі зі звязким оповіданням, обмеженим до зображення тільки найважніших моментів події, робить оповідання і нарис особливо придатним до схоплення моментальних, переминаючих зявищ і подій щоденного життя та освітлення їх сяйвом мистецького погляду.

Б. Ідилія.

Слово „ідилія“ є грецького походження: *εἰδύλλιον* значить по-нашому — *образок*. Називаємо так невелике оповідання побутового характеру, в яким змальована картина мирного і щасливого життя на селі, здалека від життєвого виру „на лоні природи“. Звичайно зображений в ньому тихий закуток, захований від світового гамору, в яким живуть люде, що не знають ні душевних конфліктів і потрясень, ні недосяжних бажань і поривів; вдоволені малим, живуть вони мирно, щасливо й весело. Такі картини ідеалізовані ще більше, як у поемі, але наскільки поет не говорить неправди, не добирає невірних красок, а тільки опускає темні, негативні риси і в зображенні задержує естетичну міру, то така ідеалізація, вдовольняючи вроджену кожній людині потребу, вирватись хоч на хвилину з круговороту „життєвських бур“ і відпочити душею і серцем серед мирної природи, криє в собі велику принаду і має свою мистецьку вартість. Так розуміли ідилію в старину давні Греки й Римляни. Батьком її вважають грецького поета Теокрита (в III. в. пер. Хр.), який у своїх діяльотичних ідиліях, писаних віршовою мовою, зобразив мирний побут сільських мешканців Сицилії. Його твори, названі також „*буколіками*“¹⁾, вважають ізза мистецького зображення природи і людей зразками того роду поезії. Наслідував їх римський поет Вергілій у своїх „Екльогах“ або „Буколіках“. В епоху панування псевдоклясицизму появилась в Західній Європі — у Фран-

¹⁾ з грецького: *Βουκολικά* зн. пісні пастуші.

щувів і Німців — наслідувана ідилія як окремий рід „пастушої поезії“, в якій на тлі ідеальної аркадійської природи, під опікою Аполлона, німф і дріяд зображені особи з вищих кол суспільства, з вишуканими манерами й тонкими почуваннями, але в обстанові пастушого життя, в костюмах грецьких пастухів і пастушок. Наслідування клясичних взірців в ідилії йшло так далеко, що задержало навіть діялогічну форму, але стиль тих псевдоклясичних ідилій далекий від клясичної простоти Теокрита, повний емпатичної пересадної чутливості і штучної, солодкової ніжності, звисний в історії всесвітньої літератури під іменням марінізму (в Італії) гонгіоризму або культизму (в Іспанії) й евфуїзму (в Англії).

В новітніх часах ідилія змодернізувалася, визволилась від клясичних акцесорій, приняла навіть невіршовану форму оповідання й нарису, хоч і не все могла встерегтись від впливу клясичних взірців. Такою ідилією є оповідання *П. Куліша* п. з. „*Орися*“, наслідування VI. пісні Одисеї, що має проте й свої оригінальні мистецькі цінності. До ідилічної поезії належать в нашій письменстві також деякі оповідання зі збірки *І. Франка* „*На лоні природи*“.

ТРЕТІЙ РОЗДІЛ.

Поезія лірична.

§ 22. Народні пісні.

Як епічна поезія так і лірика з'являється на дуже ранніх ступнях культурного життя людства, в часи, коли подив і жах перед невидимими силами, що кермують природними явищами, побуджує уяву первобутної людини до удоховлення й уособлення ділаючих в природі сил та з її грудей видобуває перший вираз почувань. Релігія й поезія спливають і сплітаються в ці найдавніші часи в одну нерозривну цілість. Сліди цього первісного зв'язку поезії з релігійним віруванням і світоглядом є ще дуже виразні в найдавніших обрядових піснях, замовленнях, заклинаннях, загадках та прислів'ях. Сюди належать в нашій устній словесності пісні, звані колядками і щедрівками, що їх співано в час зимового празника, *коляди*, який з приняттям християнства злучено з святом Різдва Христового, далі — веснянки або гагілки та русальні пісні, співані з приходом весни, а в християнські часи перенесені на Великдень, Проводи й на Зелені Свята, та врешті купальські пісні, співані з початком літа, на т. зв. Івана Купала (24. червня ст. ст.). Декотрі обрядові пісні, як от пісня про воротаря або володаря, відзначаються діялогічною формою, що є — як здо-

гадуються — останком тих давних часів, в яких народня поетична творчість об'єднувала в собі усі три основні поетичні форми, т. є епічну, ліричну і драматичну, що аж у дальшій розвитку поділились на окремі види.¹⁾ До обрядових пісень зачисляють також пісні обжинкові та весільні, зокрема ті з них, в яких збереглися давні вірування й обряди ще з поганських часів.

Весільні пісні творять перехід до тієї групи народньої лірики, що обіймає пісні, звязані з семейним і особистим життям людини. Як різні бувають ситуації й переживання на тлі семейних і особистих взаємовідношень людей, так різнородні є мотиви народньої пісні, що супроводить життя людини від колиски до гробової дошки. „Журба матері над колискою дитини, щира любов молодеча, терпіння зрадженої дівчини, туга відданиці, жаль батька-матері, що дають свою дитину в чужі руки на непевну долю, горювання жінки, що її чоловік-нелюб зневажає або недобра свекруха поневіряє, бідування вдови, що „дрібними слізочками ріллю промочила“, плач сирітки на гробі матері“²⁾ — це основні мотиви семейно-побутових народніх пісень, якими народ розважає свою тугу, проганяє сум, утішається в неволі, радіє в щастю а плаче в горю. Окреме місце в тій групі пісень займають т. зв. мандрівні пісні та балади на сюжети спільні усім індоевропейським народам, як н. пр. про лиху свекруху, про вбивство жінки чоловіком за намовою матері, про мерця, що забирає свою милу на той світ, і т. і.

Іншу групу в народній ліриці творять пісні, в яких виражені почування людини на тлі громадсько-політичних і національних відносин. Це історичні й політичні пісні нашого народу. Ціле наше історичне життя від часів татарського лихоліття, підєм народнього духа за часів козацьких, турецька неволя, руйнування Січі, коліївщина, кріпацтво, панщина й рекрутчина — все те, чим боліли й раділи народні маси, знайшло свій відгомін у піснях, складаних під свіжим вражінням подій та передаваних з уст до уст, з покоління в покоління як найцінніше добро, зберігане пильно й дбайливо в народній пам'яті для того, щоб перед світом засвідчити,

„...Що ми,
Чії сини, яких батьків,
Ким, за що закуті!“

¹⁾ Є то доба т. зв. прамистецького синкретизму, який деякі вчені називають музичним прамистецтвом (*musische Urkunst*), гл. R. Müller-Freienfels: *Poetik* (вид. *Aus Natur u. Geisteswelt*, Nr. 460) стор. 60 і сл. з відповідною літературою.

²⁾ Ф. Колесса — Українські народні пісні та їх зв'язь з життям народу.

Сюди можна зачислити також пісні, що є виразом почувань, зроджених на тлі суспільно-станових взаємовідношень, як н. пр. чумацькі, бурлацькі й ремісницькі пісні, у Гуцулів пісні про опришків, то що. Всім тим пісням спільні два основні мотиви: питома українському народові любов волі і принцип безумовного демократизму.

Віршові форми народної лірики, описані в науці про віршовання, виказують тісну залежність народної пісні від мелодії. Відповідно до того бачимо в них велику різнородність, хоча в новіших часах чим раз більше слідний нівелюючий вплив форми коломийкового вірша.

Виразові і стилістичні форми української народної лірики є доволі сталі й незмінні. Належить сюди в першій мірі так характерний для народної творчості паралелізм, одна з найдавніших і найбільше первісних виразових форм в поезії усіх народів. Виявляється він в тих самих формах паралельного порівняння й антитези, що й у народній епіці, змальовуючи на тлі образів з природи почуття й душевні переживання співаючої людини. Анімістичне розуміння природи є в народній ліриці невичерпаним джерелом поетичних образів і зворотів, як порівнянь, метафор і символів, які абстрактні виображення й ідеї переносять у сферу змислової конкретности. Живе спочування людини до природи і навпаки виявляється в частих апострофах до природи, до звірят, ростин, а навіть неживотних предметів. Співаюча людина обертається з візванням, проханням і заклинанням до птиць (соловія, сокола, голуба, зазулі, ворони), вірного коня-товариша, до дерев і ростин, (калини, верби, берези, явора, дуба, сосни, трави,) до сонця, місяця, зорі, вітру, гори, ріки, то що. В той спосіб удуховлена й оживлена природа робиться учасницею долі й недолі людини, її психічних станів і переживань. (*Пор. плач Ярославни в Слові о полку Ігоря.*)

Проте народня пісня дуже часто послугується й алегорією, особливо тоді, коли треба абстрактне поняття виразити в конкретній образній формі. Улюбленою виразовою формою є теж образова перифраза замість абстрактної загальности, як н. пр.

„Возьми, мати, піску жменю,
Посій його на каменю,
Як той, мати, пісок зійде,
Тоді твій син з війни прийде...” (зн. ніколи.)

Як в народній епіці так і в ліриці одним із найбільше вживаних способів поетичного зображення світа і людей є сталі *епітети*, що зробились невідмінним складником народної пісенної словні. Сюди належать такі епітети народної лірики, як:

буйна головонька, чужа сторонька, чисте поле, бистра річенька, калиновий місток, крутий беріжок, хрещатий барвінок, ясний сокіл, сизий селезень, біла береза, гай зелененький, трава—мурава, дівчина—небога, і б. і. Всі ті поетичні образи й звороти народньої лірики творять сталий засіб готових висловів поетичного словника, з якого нерідко черпає й індивідуальна мистецька творчість поетів-письменників для оновлення письменної мови елементами народности.

§ 23. Літературна лірика та її поділ.

Народня пісня звязана ще тісно й нерозлучно зі своїм музичним супроводом, мельодією, що й відбилося на її складі й ритміці; літературна лірика, витвір індивідуальної мистецької творчости, визволилась майже зовсім зпід впливу музики. Музика пісенної мельодії народньої пісні заміненна в творах літературної лірики, призначених не до співу, а тільки до голосного читання, (деклямації,) музикою поетичного слова, яке впливає на душу й серце читача чи слухача гармонією словних звуків, ритмікою й мельодійністю вірша, дзвінкістю римів та інших фонетичних засобів. Хоч багато літературних ліричних творів положено під ноти, то більша їх частина остає без музичного супроводу й інтерпретації, обмежена тільки до власних музикальних засобів поетичного слова. Друга прикмета, що літературну лірику відріжняє від народньої, — це більше багатство мотивів і мистецьких способів для їх вираження. Овид образованого, вченого письменника-поета без порівняння ширший і дальший, ніж у простолюдина; він більше знає, ліпше й дальше бачить, має глибше й основнніше розуміння світа і його зявищ, ніж співак зпосеред народу, а притім розпоряджає не лише тим сталим засобом поетичної словні, який витворила народня поетична традиція, але й усіма тими способами й середниками, над якими працювали найкращі мистці поетичного слова різних віків і народів. Відповідно до того може ліричний поет відізватись своєю піснею на усі прояви життя, на усі питання дня, на все те, що порушує струни його серця, чи то як одиниці, чи як громадянина, члена даної нації, суспільства а то й цілого людства. Чим багатше життя поета в переживання, чим вразливіша його душа на вражіння й імпульси окружаючого світа, чим глибше й основнніше розуміння життя і його зявищ, тим багатший є зміст поетових пісень, тим ширша скаля його почувань і настроїв, тим сильніший відгомін будять вони в наших серцях.

Ліричні настрої, що дають привід до повстання пісні, ріжnorodні, як ріжnorodне буває само життя, що їх викликає. Можна

н. пр. дізнати релігійного піднесення духа в церкві, в час богослуження, але і вдома, на молитві, або роздумуючи на лоні природи над відношенням людини до Бога, свого Творця; можна бути порушеним до глибини серця коханням, його радіщами й горем, або радіти й горювати долею й недолею рідного краю; можна переживати сильні душевні емоції, оглядаючи образи природи, або роздумуючи над філософічними питаннями про загадку буття, мету й призначення людського життя, і т. д. і т. д.

Відповідно до походження й природи імпульсів, ділаючих при повстанні ліричного твору, і до становища, яке поет займає супроти вражінь, ділаючих на його душу, розрізняємо три типи ліризму:

1) лірику безпосереднього почуття, що послугується формою пісні або думки,

2) лірику рефлексійну, до якої зачисляємо описову лірику й елегію, і

3) лірику одушевлення, для якої літературна традиція витворила типові форми гимну й оди.

§ 24. Лірика безпосереднього почуття.

А. Пісні та думки.

Найпростішою і zarazом найбільше первісною формою поетичного виразу почуття і настрою є *пісня*; є то короткий віршовий твір, зложений часто в правильні строфи, що виражає одно почуття, одно вражіння або один пережитий настрій без огляду на особу, яка його пережила. Назва пісні походить від староцерковно-славянського слова: *пѣти* (= співати), що вказує на давню залежність пісні від музики; і тепер іще кожда літературна пісня може бути легко пристосована до музикальної мелодії, або — як звичайно кажуть — положена під ноти. Те, що пісню відрізняє від інших видів ліричної поезії, є безпосередність вираженого в ній почуття: пісня передає нам почуття або настрої поета в такім виді, як вони в нім повстали, просто й безпосередно, без примішки рефлектуючої думки. Настрій, що запановує в душі поета під впливом одного або більше вражінь, виливається в його пісні з силою моментального, мистецтвом проясненого зворушення, при чому співець послугується для вираження його всіми засобами ритміки, гармонії й мелодики поетичного слова. В цій свіжості й безпосередності моментального переживання лежить увесь притягаючий чар пісні, вся її принадна краса. Ліричний поет говорить з Гетовим Фавстом до хвилини:

„Тривай іще! так гарна ти!“

вихоплюючи її з потопа пропадаючих в минулім вражіннь, велить їй існувати в теперішности, проминаючі, переливні і змінчиві почуття і настрої закріплює чарівним словом поезії в непорушні, вічно треваючі форми пісні, дозволяючи нам переживати їх раз-у-раз наново, немов наші власні, актуальні психічні стани й переживання.

Згідно з тим основним психологічним законом, що почуття зв'язане нерозривно з виображенням предмету, який його викликає, мусить і ліричний поет для виразу своїх почувань і настроїв послуговуватись образами річей і явищ, як це робить епик і драматичний поет. Проте словесні образи ліричної поезії мають своє, тільки їм питоме завдання і призначення; слова пісні діляють не лише своїм образним значінням на нашу уяву, але самими своїми звуками і їх ритмічним упорядкуванням промовляють через змісл слуху до нашої душі й серця, впливають на наше почуття безпосередно, подібно як музика. Досить прочитати для цього яку-небудь думку Шевченка, (*Сонце заходить, гори горніють... За сонцем хмаронька пливе... Садок вишневий коло хати... Минають дні, минають ночі... Ой одна, я одна...*) щоб переконатись, як музика поетичного слова, що виявляється в зовнішнім ритмі й мелодії вірша, тісно зв'язана зі змістом пісні, який можна назвати внутрішнім ритмом настрою. Гармонійне об'єднання обох цих ритмів, достроєння мистецьких засобів і середників поетичного слова до даного душевного стану — складається на красу ліричного твору, рішає про його мистецьку вартість.

Хоч ліричні поети всіх часів і народів в своїй творчості залюбки наслідували народну пісню, а деякі навіть дуже щасливо попадали в її тон, так що їх пісні в свою чергу стали народними, (в Німеччині *Гете, Гайне, Ленау*, в Росії — *Пушкін, Кольцов, Некрасов*, в Польщі — *Залеський, Ленартович, Асник, Конопницька*, у нас — *Шевченко, Федькович, Руданський, Воробкевич, і б. і.*) але ж признакою літературної пісні все буде ширша скаля особистих і громадських почувань та більше багатство мистецьких середників, ніж це є в народній пісні. Коли народна лірика висловлює в формі індивідуалізованої пісні почуття, спільні цілому середовищу, в яким дана пісня повстала, жила й розвивалася, в незмінних, шабльонових поетичних образах, символах і формах, — то індивідуальна творчість ліричного поета, який дуже часто живе в інших матеріальних і духових умовах, ніж творці народних пісень, не може вже вдоволитись тільки готовими схематичними засобами народної поезії для виразу своїх

особистих переживань, почувань і настроїв. Кождий ліричний поет може про себе сказати з Дмитром Загулом:

Багато акордів на струнах моїх,
 Душа їм і ліку не знає,
 Життя повнозвучно торкається їх
 І згуки пісень викликає...¹⁾

Зпоміж цих різнородних акордів найголоснійше дзвенять в ліричній поезії пісні кохання, або т. зв. *еротична лірика*. Всеперемагаюча сила любови одушевляла й одушевляє поетів всіх часів і народів до оспівування її радощів і смутків, до звеличування дівочої вроди, до тужливих зітхань в розлуці, до окликів болю і страждання мученого зрадою й заздрощами серця. Зразки любовної лірики находимо і в народній поезії і в літературах усіх народів, від найдавніших віків аж по нинішній день. У давних Греків до цього роду належить пісні *Алькея* (VII. в. пер. Хр.), поетки *Сапфо*, (VI. в, пер. Хр.) та *Анакреонта*, автора веселих пісень про вино і кохання (VI. в. пер. Хр.). У Римлян вславились своїми еротичними ліричними творами *Горацій* (65—9 пер. Хр.) *Тібулль* (54—19 пер. Хр.) *Проперцій* (50—15 пер. Хр.) і теоретик „*artis amatoriae*“, *П. Овідій* (43 пер. Хр. — 17 по Хр.) В середніх віках любовні пісні складали французькі трубадури, провансальські мінстрелі й німецькі міннезінгери, з яких найславніший Вальтер, званий „*von der Vogelweide*“ (кінець XII. і почат. XIII. в.). Тоді й повстають окремі віршові форми еротичної лірики, як мадригал, канцона і сонет. В нових європейських літературах еротична лірика заняла видне й визначне місце як під оглядом кількості, так і під оглядом якості творів. З непереглядної маси пісень кохання деякі твори, зложені в більші або менші циклі, здобули собі велику популярність і славу. Належать сюди еротики *Гетого*, *Шіллера*, *Гайного* (переважна часть віршів т. зв. „*Книги пісень*“.) і *Ленава* — в німецькій літературі, *Гюто* і *Мюссета* — у французькій, *Пушкина*, *Лермонтова*, *Фета* — в російській, *Міцкевича*, *Словацького* (в Швейцарії) і *Тетмаера* — в польській, і б. і. В українськiм письменстві після *Шевченка*, який з геніяльною інтуїцією відчув і змалював біль самотного, зрадженого дівочого серця в чудових думках: *Ой одна я, одна, Вітре буйний, вітре буйний, На що мені чорні брови, Як би мені черевики*, і б. і. визначився в ділянці еротичної лірики *І. Франко*, якого збірка „*Зівяле листя*“ по словам проф. А. Крушельницького уявляє з себе „вершок ліричної творчости не тільки у Франка, але взагалі в українській поезії,“ — а з молодших українських поетів *В. Пачовський* (*Розсипані перли*) *П. Карманський*, *О. Олесь*, *М. Філянський*, *Д. Загул*, і б. і.

¹⁾ У збірці: *З зелених гір* — В-во Час у Києві.

Алеж коханням, еротикою не вичерпується зміст пісень. Відповідно до різнородних переживань і звязаних з цим почувань буває і зміст пісень дуже різнородний. Навіть такі почуття, що дають основу т. зв. ліриці одушевлення, як любов волі, рідного краю, релігійне відношення людини до Бога, або такі настрої, що є наслідком поетичної рефлексії, можуть бути предметом пісні, якщо поет не мав нічого іншого на меті, як тільки пряме, безпосереднє вираження свого почуття і настрою. Відповідно до того відрізняємо пісні релігійні, патріотичні, політичні, товариські, то що, а також т. зв. настроєві, тобто такі, в яких образ природи служить тлом для змалювання відповідного настрою. Від часу Шевченка прийнято в нашій письменстві називати пісні, що визначаються перевагою сумовитого настрою, *думками*. Вони зближені дуже до елегій.

Б. Сонет.

На романським ґрунті повстав і розвинувся окремий рід любовної пісні, прозваний сонетом (з італійського: *il sonetto* = дзвінка пісенька). Є то власне тільки певна своєрідна строфова форма, залежна від кількості й порядку римів, без огляду на зміст нею виражений.¹⁾ Коли сонет служить для безпосереднього виразу почуття або настрою, то не різниться нічим від пісні, однак найчастіше має він рефлексійний характер. Такий сонет розпадається на дві частини: в першій, що звичайно обіймає оба квартети, (хоча часом захоплює ще й перший терцет,) зображена подія або змалювана картина природи, що дала поетові притоку до рефлексії, в другій — висказана сама рефлексія. Своєю логічною будовою, поділом на дві паралельні частини, з яких перша — це немов попередник, а друга — наступник, нагадує такий сонет періоду. Через те надається він до виразу таких гадок і почувань, що спливаючись в однім гармонійнім акорді, творять одну логічну, точно обмежену цілість. З другого боку — правильність ритмічної й римової будови цієї форми примушує поета до точного, звязкого й ядерного вислову своїх гадок.

Сонет, витворений трубадурами й труверами, увів в літературу італійський поет *Петрарка* (1304—1374), що в своїх сонетах, прозваних ним просто „*Rime*“, оспівав свою милу Лявру. Сонетом послуговувались залюбки найвизначніші уми гуманізму й ренесансу, як славний Мікель Анджельо Буонаротті, а в часи панування романтизму широко розповсюдили в цілій Європі поети-романтики (*Бюргер* і *Гете* в Німеччині, *Пушкін* — в російському письменстві, *Мицкевич* — в польському; його цикл п. з. „*Кримські сонети*“ належить до найкращих цього роду творів всесвітньої

¹⁾ Гл. Стилїстика, VI. розділ § 48. г).

літератури). У нас майстром тієї форми є *І. Франко*; побіч нього визначились: *В. Самійленко*, *Леся Українка*, *А. Кримський*.

§ 25. Лірика рефлексійна.

А. Описова лірика.

Картини природи в зв'язку з душевними переживаннями людини стрічаються і в епічній поезії там, де авторові йде про зображення зв'язків між життям природи і життям людини. Таке відношення до природи, відчуття природних явищ як станів і переживань живої душі, є сутною ознакою мистецької творчості взагалі, а поетичної зокрема. Тим різниться поезія як мистецтво від практично-життєвої й абстрактно-наукової прози.

Вже співець „Слова“ малює природу як учасницю горя й радощів людини; таке саме розуміння природи й відношення до неї знаходимо і в народніх піснях. Воно й лягло в основу пісенного паралелізму, так характерного для народньої лірики. Літературна лірика поширила й поглибила те розуміння природи: для письменника-поета природа живе своїм окремим душевним життям, незалежно від людини. Обдарована свідомістю, почуттям і волею може вона переживати незвичайні, високі почуття, емоції й настрої та виражати їх на всі способи: шепотом листя в гаю, шумом діброви, завиванням вітру, стоном бурі, сльозами ручаю, журчанням потоку, рокотом хвиль, ревом прибою, голосами птиць і звірів. Вона вміє звеселяти нас в горю, коїти болі, розбивати тугу або наводити задуму й сум.

У відношенні поета до природи можна відрізнити дві можливості:

1) Поет може відчувати гармонію між змальованою ним картиною природи і своїм власним настроєм, як н. пр. у віршу Олеся „Конвалія“ або в думці Козловського „Цвинтарок“.

2) Або ж його вражає дисонанс, контраст між його судьбою і явищами в життю природи; тоді з його грудей нерідко виривається оклик жалю, докір долі або природі. Прикладом такого відношення поета до природи може служити вірш І. Франка „Полудне“.

В обох разях картину природи супроводить аналіза того вражіння, яке вона робить на поета, що й є признакою поетичної рефлексії. Алеж можливий і такий випадок, що поет живописує природу, дає картинне зображення ситуації, в якій він пережив якийсь настрій, але не виявляє того свого пережиття, полишаючи самому поетичному малюнкові викликати в читача подібні почуття й настрої. Є то лірика чисто описова; однак діяльність рефлексійної думки слідна і на таких творах: вона виявляється

у виборі й достроєнні поодиноких рисів і подробиць даного образу, які дібрані і згармонізовані так, як кольори малюнка, для викликання певного, мистцем наміченого настрою. Послугуючись вміло дібраними і вжитими середниками картинности та емоціональности, може такий описовий твір викликати в нас відповідний настрій самим картинним, об'єктивним зображенням природи, як н. пр. чудовий малюнок українського вечера в Шевченковім віршу: „Садок вишневий коло хати“.

Б. Елегія.

Ім'ення елегії є грецького походження: називано так в старину ліричні пісні, зложені елегійними двостихами (*δύστιχον ἑλεγειον*), різнородного змісту. Згодом в таких творах став переважати сумовитий настрій, який одержав назву „елегійного“. В той спосіб витворилось модерне поняття елегії як ліричного твору, в яким виражене тихе, повне смутку й туги роздумування над життям з його переминаючими радощами й неминучими турботами. Втрата чогось дорогого в життю, нездійснені бажання, контраст між мріями і суворою, невимолимою дійсністю життя та визвані цим почування — творять в різних змінах і варіаціях теми елегійної лірики. Почуття суму й туги злагоджене в елегії резигнацією, що впливає з рефлексії. Той тон тихої, сумовитої резигнації, що неначе оконечним гармонійним акордом вирівнує дисонанси, виражені в елегії, надає їй питомої признаки, яка елегію відрізняє від інших видів ліричної поезії. В українськім письменстві й устній словесности багато пісень і думок має елегійний характер, виражаючи сумовитий і тужливий настрій їх творців; такі твори можна назвати елегійними піснями.

В давних Греків було кілька родів елегійної лірики; до найбільше поширених належала елегія патріотична, в якій вславилися *Тиртей* (VII. в. пер. Хр.) і *Сольон* (639—559) пер. Хр.) та ігномічна, якої знаменитим представником був *Теотіс* з Меґари (VI. в. пер. Хр.). У Римлян зробилась елегія улюбленою формою для виразу почуття болю й жалю з приводу особистої неволі і невдач в життю поета. Такий характер мають переважно еротичні елегії *Тібулля* й *Проперція* та одного з найбільших римських ліриків, *Публія Овідія Назона*, який, засланий до Томі на березі Чорного Моря (8. р. по Хр.), посилав звіткам свої „Жалі“ (*Tristium libri*) й „Листи“ (*Epistulae ex Ponto*) до приятелів в Римі.

В часи романтизму елегія, увільнившись переважно від своєї класичної віршової форми, послужила поетам-романтикам для виразу т. зв. світового болю (*Weltschmerz*), тобто того песимістичного світогляду, що не міг погодитись з непривітною дій-

сністю життєвих умов і обставин. Репрезентантом цього напрямку є англійський поет *Лорд Байрон*, якого творчість мала незвичайний вплив на розвиток європейських літератур. Зразком байронівської елегії є „Прощання Чайльд Гарольда“ з поеми „Чайльд Гарольдова мандрівка“. В творах німецьких поетів *Шіллера* й *Гетого* елегія має вище описаний, лагідний характер сумної задуми й тихої резигнації. (Пор. „Римські елегії“ — Гетого.)

В тім виді перейшла елегія в російську літературу; крім байронівського песимізму виказує російська елегія значну примішку романтичної іронії, як н. пр. у *Пушкина* („Брожу ли я вдоль улиц шумных...“), в *Лермонтова* („Печально я гляжу на наше покоління...“), в *Некрасова* („Бду ли ночью по улиць темной...“), і б. і. поетів 30-их і 40-их рр. XIX. в. В українській ліриці найвизначнішим представником елегії є *Шевченко*, якого вірші, писані на засланні, мають переважно сумовитий характер, викликаний невтишною тугою поета за рідним краєм; свій біль і терпіння в неволі розважає поет згадкою про рідний край („Неділя в неволі“ — з послання А. О. Козачковському), то надією, що може він ще подивиться на свою Україну („Лічу в неволі дні і ночі“), що може Бог дозволить йому

„...хоча серце замучене,
Поточене горем,
Принести і положити
На Дніпрових горах!“ (Сон.)

Багато з його віршів, написаних в неволі й на засланні, що нагадують згадані вище „Жалі“ римського поета, треба за відсутністю поетичної рефлексії назвати просто думками або елегійними піснями. До найкращих належить думка, написана 1847. р. в петербургській цитаделі, „Мені однаково“.

Таким елегійним тоном визначаються й думки першого апостола галицько-українського відродження, *Маркіяна Шашкевича*, як от „Підлисе“, *Лиха доля*, то що. З інших поетів елегії писав *І. Франко*, якого „*Маєва елегія*“ написана формою елегійного двостиха, а з молодших: *Мусій Кононенко*, *Богдан Лепкий*, *П. Карманський*, і і.

§ 26. Лірика одушевлення.

А. Ода.

Слово „ода“ означає в грецькій мові (ὕμνη) те саме, що наше „пісня“. Тількиж не кожда пісня є одою; тим іменням означуємо звичайно пісню, в котрій поет, порушений якимсь високим, незвичайним і подиву гідним предметом, з яким зв'язані загально-людські, національні або громадські інтереси, висказує

свої почуття пориваючим, огненным словом, прибраним в усі засоби картинності, експресії й мельодійності. Визначною ознакою оди є отже піднеслий настрій, смілий, нестримний лет фантазії, палке почуття одушевлення — і пристосована до цього поетична форма вислову. Теми для прославлення і звеличання бере ода зі сфери найвищих ідеалів, поривів, бажань і змагань людини, що підносять її понад тісний овид особистих турбот і інтересів, особистих почувань і бажань. Воля, поступ людства, любов рідного краю, боротьба за здійснення в життю високих кличів волі, правди й братерства, ідеальні заміри і змагання, героїські діла й подвиги, непереможна сила пісні — все те може дати привід до підему духа і бути прославленим в оді. Так н. пр. ода „Не хилийте в діл прапора“ — Б. Лепкого прославляє боротьбу за волю рідного краю, висловлюючи віру в непереможну силу духа. „Пісня молодости“ О. Олеся оспівує сміливість і запал молодецьких літ, що не числяться з труднощами й перешкодами реального життя, бо „бач, молодість вірою дужа“. В повній одушевлення і високого підему духа пісні, п. з. „Каменярі“, звеличав поет тих робітників на шляху поступу, що хоч „прокляті і світом позабуті“, ломлять скалу пересудів, темноти й неправди, „рівняють правді путі“, кровю власною і власними кістками мурують гостинець, по яким прийде

„...нове життя, добро нове у світ“...

В старину не розрізнявали оди від гимну; були то тільки відміни хорової пісні, збудованої скусно в строфи, антистрофи й еподи, в якій прославлявано або богів (пеани або дитирамби), або побідників на народніх ігрищах (епінікії). Такими були пісні Тебанця *Піндара* (522—448 пер. Хр.). У Римлян цьому видові лірики відповідала пісня похвальна, звана просто „*carmen*“; визначився в ній *Горацій* (65—9 пер. Хр.), якого деякі оди мають панегіричний характер вислову особистого почуття вдячності й пошани для його могутнього приятеля й покровителя Мецената та імператора Августа.

Цей панегіризм, яким визначається тільки дрібна частина Горацієвих пісень, став в добу наслідування клясичних взірців у французькій літературі характерною ознакою псевдоклясичної оди. По рецепті зложеній славним законодавцем псевдоклясичної поезії Буальо, писали придворні поети французьких королів у честь і славу своїх могутчих покровителів похвальні оди, що визначаючись грімкою, високопарною фразеологією, бомбастичним стилем, робленим, штучним одушевленням і неприродним патосом, дають у загальнім висліді вражіння надутого і скучного холоду. Зпоміж тих придворних „піїтів“ визначився

французький „Піндар“, поет *Мальєрб* (Mahlerbe 1555—1628), автор похвальних од у честь французьких королів Генрика IV. і Людовика XIII. та їх всемогучого міністра, славного кардинала Рішеліє.

В Німеччині на зразок клясичних, головню римських од писав свої оди автор Мессіяди, *Кльопшток*; одначе в нього тільки віршова й строфова форма антична, наслідувана. Вибором тем, щирістю одушевлення, силою поетичного слова — перевисшив Кльопшток усіх інших наслідувачів Піндара й Горація, давши в своїх творах високо мистецькі цінности, що в німецькому письменстві не втратили й досі свого значіння.

В російську літературу псевдоклясичну оду ввів *Ломоносов* (1710—1765), якого звали „російським Мальєрбом, подібним Піндарові“. Він складав свої оди „високим стилем“ на зразок творів Мальєрба по правилах поетики Буальо. „Правильно зложена“ псевдоклясична ода складалась теж, як і кожний ораторський твір, із вводу, предложення, тобто означення теми, викладу „благородної і важної матерії“ з ріжними епізодами, виразу одушевлення у грімких фразах, званого „ліричним безпорядком“, що послуговувався окликами, апострофами, питаннями й іншими реторичними фігурами, а врешті з закінчення. „З легкої руки“ Ломоносова і його наслідувача Державина (1743—1816) одописання стало в російськiм письменстві такою літературною недугою, як ув іспанськiм лицарськiм романи. Кінець цій літературній пошесті положила аж сатира письменника Дмитрієва п. з. „Чужий толк“, в якій висміяно всіх отих „скупних піітів, писарчуків поганих вірш“, що робили одушевлення „по заказу“, надіючись не так на літературну славу, як на реальну нагороду з боку похваленого. Відгомоном тієї літературної манери псевдоклясичної оди в нашiм [письменстві є *Котляревського* „Ода до князя Куракина“.

Псевдоклясичну теорію оди розбив ураз із цілим крамом псевдоклясичної поетики романтизм; в творах таких мистців слова, як *В. Гюто*, *Ф. Шіллер* (*Сила пісні*), *А. Міцкевич* (*Ода до молодости*), *Ю. Словацький* (*Ода до волі*), і б. і. — стала ода висловом правдивого, неробленого одушевлення високими, загально-людськими кличами та ідеалами.

В українськiм письменстві з цього погляду треба назвати одами такі твори Шевченка, в яких оспівана непереможна сила поезії; суди належати муть: „*На вічну пам'ять Котляревському*“, зі загально-звісним, могутнім прославленням цього поета словами:

„Будеш, батьку, панувати,
Поки живуть люде,
Поки сонце з неба сяє,
Тебе не забудуть!..“

та вірш „До Основ'яненка“, в яким звеличана сила народньої пісні в словах:

„...Наша дума, наша пісня
Не вмере не загине;
От де, люде, наша слава,
Слава України!..“

Одою, хоч і не в псевдоклясичному розумінні, буде й Шевченкове „Послання славному Б. І. Шафарикові“, в якому неперевисшеним у нас досі щодо краси й сили слова стилем звеличав поет великого будителя Слов'ян, що „став на розпуттях Ізекиїлем“ та зробив таке чудо, що

„...трупнї встали
І очі розкрили...“

Так само одою назвемо й Шевченковий вірш „Кавказ“, в якому з приводу боротьби Кавказців за волю своєї країни висказана одушевленими словами глибока віра поета в те, що

„Встане правда, встане воля
І Тобі одному
Поклоняться всі язика
Во віки і віки!“

Б. Гимни, псалми, молитви. (Лірика релігійна.)

Гимн — є то слово грецьке (*ᾠνός*), що в старину означувало похвальну, хорову пісню в честь богів. Той релігійний характер має гимн і в модерній ліриці, і тому можна назвати його одою релігійного змісту. Почуття, виражені в гимні, є того самого роду, що й в оді, але предмет одушевлення взятий з іншої сфери людських почувань, а саме з обсягу релігійного відношення людини до Бога. Такі релігійні величальні пісні має поезія всіх народів і віків, як от давні Єгиптяни, Греки, Жиди. В старовірській поезії сюди належать похвальні пісні книги Йова, деяких пророків та декотрі з похвальних пісень Псалтирі. В середніх віках, з поширенням християнства, повстали — як у східній, грецькій церкві, так і в західній, латинській — церковні гимни в честь Бога Творця, Спасителя, Св. Духа, Пресв. Діви і Святих. Сюди належить гимн „Тебе Бога хвалим“ (*Te deum laudamus*) св. Амвразія, — „*Stabat mater dolorosa*“ Якопона з Тоді — в римській церкві, а в грецькій церкві гимни й пісні Івана Дамаскина, між якими воскресний канон, співаний на утрєні у великдень, визначається великою поетичною красою.

Пісні, які звичайно прийнято називати „народними гімнами“, в дійсності цього ймення не заслуговують; їх назва пішла від Німців, що назвали так свої офіційні пісні в честь володарів, зложені на зразок англійського „God save the king“ („Боже, хори короля!“), як н. пр. звісний у нас „народний гімн“ б. австрійської держави: „Gott erhalte, Gott beschütze“ („Боже, буди покровитель“), або російський: „Боже, Царя храни!“

Псалом — це грецька назва для старовврейських релігійних гімнів, зібраних в книзі, званій „Псалтирою“, а приписуваних традицією Давидові, хоча в дійсності повстали вони в різних часах і є твором різних авторів. Мистецька краса цих пісень одушевляла по всі часи поетів до переспівів; в нашій літературі такі переспіви, що вповні дають змогу відчутти й зрозуміти красу оригіналу, дали Кирило-Методіївські братчики, П. Куліш і Т. Шевченко. Згадати треба при тій нагоді те високо поетичне наслідування біблійних псалмів, яке дав *М. Шашкевич* у своїх „Псалмах Русланових“.

Пісням, в яких висказані релігійні почуття людини у відношенні до Бога, як: дитяча покора, що впливає з признання людської немочі в порівнанні з Божою всемогучістю, готовість здатися на Божу волю, глибока віра й надія на Божу поміч, прохання ласки й опіки Божої, — дають назву *молитов*. Багато таких пісень з погляду на безпосередність почуття й настрою треба зачислити до першого типу ліризму, як н. пр. „*Молитва в полі*“ — *О. Маковея* та переважна частина релігійних пісень *В. Щурата*.

§ 27. Загальний огляд ліричної поезії.

Розглянені дотепер форми й види ліричної поезії в вислідом довгої літературної еволюції, яка dokonувалась в європейських літературах під впливом класичного, греко-римського письменства. Означення їх окремими назвами відповідно до переваги того або іншого типу ліризму має в модерній поетиці тільки орієнтаційне значіння, зовсім відмінне від того, яке надавано таким окресленням в псевдокласичній поетиці, де для кожного роду, кожної відміни й форми поетичного виразу були готові правила і зразки. В дійсності форми ліричної поезії ще більше змінні, подвижні і пливкі, ніж форми епічної поезії. Перечитуючи збірники творів визначних ліриків, як *Мюссета*, *Гайного* або *Шевченка*, ми знайдемо в них багато таких ліричних пес, для яких в поетиці годі знайти підходячого і влучного окреслення, так тісно й нерозривно нераз получені два або й усі три типи ліризму. Так н. пр. в елегії або оді часто можна знайти при-

мішку сатиричного елементу, як от у згаданих вище елегії Лермонтова: „Печально я гляжу на наше покоління“, або в Шевченковім „Кавказі“. Таке перемішання різних типів ліризму, такий сплив різних форм ліричного виразу, перехід від одного настрою до другого в однім ліричнім творі, не збавляють його мистецької вартости, на скільки поет зумів для зображення різнородної гри своїх почувань, переміни в настроях і переживаннях знайти відповідний, гармонійно достроєний вислів, а в ужиттю образів і фігуральних середників зберегти належну міру. Правдивий поет зуміє виразити і в маленькій, безпретенсійній пісні глибоку думку і високий підєм духа з такою силою і на такій широкій основі, які в схоластичній і псевдокласичній поезії приписувались тільки ліриці одушевлення. Мистецька вартість якогось поетичного твору оцінюється не по легкості, з якою можна його по школярськи зачислити до тієї або іншої категорії поезики, але по тім, чи й на скільки поетична форма виразу достроєна і згармонізована з його змістом, т. зн. іншими словами: чи й на скільки поетичний замисл знайшов відповідний мистецький вираз, відповідну мистецьку форму.

ЧЕТВЕРТИЙ РОЗДІЛ.

Види дидактичної поезії.

§ 28. Дидактична епіка.

А. Байка.

Байкою називаємо коротеньке звязке оповідання, зложене звичайно віршем, в яким у формі алегоричній розказана якась подія зі світа звіринного, ростинного або неживотного з різною дидактичною метою. Дієві лица байки — тобто звірята, рослини або предмети мертвої природи, виступають у байці з признаками розумних істот як типові представники певних, точно означених людських характерів. Так н. пр. лис є типовим представником хитрости, бжолка або мурашки — трудолюбивости, лев — сили й могутности, ворона або осел — глупоти, вовк — ненаситної пажерливости, і т. д. Тим підставленням звірів замість відповідних людських типів нагадує байка звіринну казку, з якої вона й взяла свій початок. Типовість ділаючих у байці персонажів обосновує відсутність точної, дрібязкової характеристики, так що головна увага поета зосереджена на самім оповіданні події, зображеної кількома наглядними рисами. Наслідком того характерними признаками байки є ескізність зображення і точність та ядерність стилю.

Тому що основою кожної байки є алегоричний образ з життя природи, то можна такий образ пристосувати до людського життя. Виходячи від конкретної події, зображеної в байці, поет висновує з нього загальне життєве правило (мораль або науку), яке може бути примінене в кождім іншому аналогічному випадку. Це правило, мораль або науку можна назвати узагальненням байки;¹⁾ воно дає байці вічне життя, робить її загальнолюдською, зрозумілою для всіх часів і народів. Спосіб і форма того узагальнення можуть бути ріжні: або поет висказує наперед загальну гадку, ілюструючи її відтак оповіданням байки як прикладом, що засвідчує її правдивість, як це часто робить римський байкар Федр, або з розказаного прикладу висновує науку від свого імені, як н. пр. в байці Пера Ляшамбоді „Господар і віл“, або в Гребінчиній приказці „Будяк та конопляночка“, або — врешті — вкладає науку в уста одного з дієвих лиць байки, як н. пр. у байках Глібова: *Собака і кінь*, *Вовк і кіт*, *Дві бочки*, і і. Часом поет лишає самому читачеві до волі, яке узагальнення на основі випадку, розказаного в байці, схоче він зробити, т. зн. яку науку схоче він з байки вивести. Так робить дуже часто Гребінка у своїх приказках, як н. пр.: „*Сонце та хмари*“, „*Соловей*“, „*Медвежий суд*“, і б. і. Мистецька вартість байки залежить від того, на скільки поет умів вивінувати своє зображення життя такими живими й наглядними рисами, якіб в силу свого ділання на уяву примушували читача, відшукувати аналогії в явищах окружаючого життя та підводити їх під узагальнююче правило байки.

Початків байки треба шукати в тих далеких часах, „коли ще звірі говорили“; спершу байка ріжнилась від звіринної казки тільки додатком моральної науки, оснований на заміченій первобитною людиною схожості між звичаями й обичаями у звірят і в людей. Такий характер мають староіндійські байки, зібрані в збірнику п. з. „*Панчатантра*“, що в середніх віках стали звісні через арабський і звідси зроблений латинський переклад в цілій Європі. Хоча ті байки мали великий вплив на устну словесність і письменну творчість усіх європейських народів, одначе джерел літературної байки треба шукати не в Індії, а в Греції. Її батьком уважають звичайно *Езопа*, що по свідцтву грецького історика Геродота жив ув Атенах в першій половині VI. в. пер. Хр. Він мав покористуватись типами ріжних звірів, звісних із звіринної казки, для коротеньких прозових оповідань, складаних

¹⁾ Пор. А. А. Потебня — Из лекцій по теорії словесности. — Лекц. 3. стор. 39, сл.

з приводу різних життєвих пригод. Тоті оповідання довгий час удержувались тільки в усній традиції і були аж пізніше списані під іменням Езопових байок *Деметрієм з Фалерону* в половині IV. в. пер. Хр. На основі тих і інших грецьких байок зложив у I. в. по Р. Хр. римський поет *Федр* (Phaedrus) свої байки, які в більшості являються тільки свobodним віршовим переспівом грецьких зразків. Федр висунув на перший план дидактичний елемент, навчаючу тенденцію, коштом мистецького зображення самої події.

В добу панування псевдокласицизму навязало французьке письменство також у байці, подібно як в інших ділянках поезії, до давньої, греко-римської літературної традиції. В 1668. р. появилася перша книжка байок французького поета *Ляфонтена* (1621—1695) п. з. „Езопові байки, зложені віршами п. Ляфонтеном“, що автора їх зробила відразу славним і звісним не лиш у Франції, але й в цілім культурнім світі. Клясична байка стала під пером Ляфонтена вірним дзеркалом епохи, не втративши нічого зі свого загально-людського значіння. В його байках зображені люде, звірята, рослини й мертві предмети зі своїми природними, звичайними прикметами в такій обстанові і таких ситуаціях, з яких можна пізнати думки, почуття й бажання, питомі кожній людині, що знайдеться в подібнім положенні. Образи, що служать йому тлом для виразу якогось загального життєвого правила, вражають і захоплюють нас своєю життєвою правдою і мистецькою наглядністю без огляду на своє алегоричне й дидактичне значіння. Німецький поет, мислитель і теоретик письменства, *Г. Е. Лессінг* (1729—1781), клав, подібно як Езоп і Федр, у своїх байках і в своїй теоретичній розвідці „Про байку“ головну вагу на її алегоричне й дидактичне значіння, на можливість практичного примінення до життя.

В славянських літературах найшла поетична байка Ляфонтена талановите наслідування в творах: польського поета *І. Красицького*, (1735—1801), російського *Крилова*, (1762—1844) і українського *Гребінки* (1812—1848). В їх творах, особливож у Крилова і Гребінки, являється байка націоналізованою; персонажі їх байок мають попри свої загально-людські типові прикмети ще й своє питоме, національне обличчя: у Крилова — московське, в нашого Гребінки — українське.

Хоч як мало Гребінчиних „приказок“ в порівнанні до кількості байок Ляфонтена або Крилова, але під мистецьким оглядом вони в нічім не уступають найкращим, зразковим байкам всесвітньої літератури. Живе й наглядне зображення подій, влучна характеристика дієвих лиць, майстерне орудування діяльою,

точність і прецизність у вислові, краса поетичного слова, мельодійний і гнучкий вірш — все те запевняє Гребінчиним приказкам одно з перших місць не лише в українській, але й у всесвітній байковій літературі.

З інших українських байкарів заслуговують на увагу: *Леонід Глібів, Борис Грінченко і Володимир Самійленко*, який м. і. переклав українською мовою декілька байок французького поета, Пера Ляшамбоді.

Б. Притча.

Притча або параболя послуговується порівнянням для дидактичних цілей. З того погляду вона дуже зближена до байки; як ув одній, так і в другій річ іде про унагляднення якогось загального життєвого правила за поміччу оповідання про якийсь конкретний випадок. Але в притчі подія, що творить її зміст і основу, поставлена у відношення схожості або аналогії з якимсь іншим конкретним життєвим випадком, унагляднюючи способом порівняння якусь етичну правду. Тому можна назвати притчу розширеним порівнянням, в яким образ порівнюючий розведений в ціле оповідання; образ порівняний може бути виразно визначений, а порівняння переведене у всіх подробицях, як н. пр. у зв'язній євангельській притчі про сіяча, або промовчаний, коли його легко можна дорозуміти, як н. пр. у притчі про блудного сина.

Найкращі приклади притч, як от обі вище названі, знаходимо в Євангелію; послуговувався ними залюбки Спаситель у викладі своєї науки, пристосовуючи його до умового стану і круга понять своїх слухачів, для яких — як взагалі для мешканців Сходу — притчі були улюбленим і добре знайомим способом узмисловлення абстрактних життєвих істин. Через лектуру Св. Письма, духовних романів і оповідань стали притчі дуже популярні також у давній Русі; кращі з них, м. і. багато притч із повісти про Варлаама і Йоасафа, (як н. пр. притча про однорога, про соловія, про чотирі скринки, то що), входили в склад різних навчаючих збірників, як Пчели та Ізмарагди, і поширювались з ними по цілیم славянським Сході. Навязуючи до тієї староруської літературної традиції переспівав великий знавець давньої повісти, І. Франко, багато тих притч віршовою мовою у своїм збірнику поезій, названім ним на зразок староруських збірників „*Мій Ізмарагд*“. Сюди теж належить йогож чудова притча про терен з поеми „*Мойсей*“.

§ 29. Сатира.

Сатирою називаємо лірично-епічний твір, в яким висміяні хиби, недостачі й помилки людей з метою, засоромити винувних і привести їх до поправи.

Сатиричний настрій повстає тоді, як поет запримічує контраст між своїми поглядами на життя й вимогами, ставленими до тогож в ім'я вищих ідеалів і основ етичного порядку, і між зявищами реального життя, в яким ці ідеали й основи порушені і зневажені чи то поодинокими людьми, чи цілими громадянськими або суспільними верствами. Той настрій проявляється в поета почуттям негодування, яке родить бажання, поставити перед очі всього суспільства ті хиби, недостачі й помилки, що порушують ідеальний етичний порядок. Для досягнення тієї мети послугується сатирик залюбки сміхом, іронією і глумом. Інколи сміх його проявляється в лагідній формі шутливої насмішки, коли він зображає загально-людські хиби й недомагання, що впливають не зі злої волі людей, а з вродженої їх природі слабости; але коли його негодування викликали такі людські пороки і проступки, що впливають із твердосердя, самолюбства, злоби й ненависти, хоч прикриті часто лицемірно високими кличами й гарними словами, тоді сатира його приймає характер колючої іронії і безпощадного глуму, або т. зв. *сарказму*.¹⁾ Отой вислів насміху, глуму, негодування і гніву в сатирі творить її ліричний елемент. Але даючи вислів тим своїм почуттям, викликаним відємними зявищами життя, сатирик не може обійтися без наведення й відповідного освітлення самих тих зявищ; таким чином ліричний елемент сатири об'єднується з епічним в одну гармонійну цілість.

В своїм зображенні людського життя освітлює сатиричний поет предмети і зявища тільки з негативного боку, звертаючи увагу читача лиш на ті відємні зявища, які саме зродили в нього почуття негодування; тому дуже часто для викликання сильнішого вражіння вживає він до зображення своїх типів згущених красок, повинен одначе пильнувати того, щоб не дійти до неприродного прибільшення, званого *карикатурою*.²⁾

Пятнуючи людські хиби й недомагання, гріхи і пороки, сатирик мусить завсіди мати на увазі свою високу етичну ціль, безоглядно говорити правду, але не дотикати поодиноких осіб.

¹⁾ з грецького: *σαρκασμός* = їдка насмішка, глум.

²⁾ З італійського: *carica* — навантаження, перетяження, звідси карикатура — зображення якогонебудь предмету у викривленім, попсованім вигляді.

Твори, що сатиричним вістрям звертаються прямо й поіменно проти одиниць з метою, висміяти й опоганити їх публично, називаються *пасквілями*¹⁾; такі твори до літератури не належать. Сатиричні твори, складені з метою, висміяти визначних політичних або суспільних діячів, не називаючи їх виразно, але з наведенням таких характерних признаков і прикмет, що по них легко можна відгадати, про кого йде річ, називаються памфлетами (з англійського). Вкупі з малярською карикатурою служать вони дуже часто оруддям партійно-політичної боротьби, даючи обильну поживу сатирично-політичним журналам.

Початок літературній сатирі дали також Греки в писаннях т. зв. *ямбографів*, що у своїх віршах, повних їдкою глуму, іронії і сарказму, пиятували хиби й помилки своїх сучасників. Творцем такої сатири є *Архільох* з острова Парос (VII. в. пер. Хр.), якого ямби (*ῥαμβοί*) визначались таким дотепом і зідливістю, що висміяна ними особа ставала посміховищем цілої Греції. Тому ямби Архільоха і його послідовників мають епіграматично-пасквільний характер. Властивий свій розвиток завдячує сатира Римлянам, від яких пішла й її назва. По аналогії до *satura lanx*, т. зн. повної миски з різними овочами, приношеними в жертву Церері, означувано словом *satura*, пізнійше *satira*, поетичний твір, в котрім як щодо форми, так і щодо змісту панувала повна свобода і ріжnorodність. Творцем сатири в римськiм письменстві, по перших спробах Еннія, Люцілія і Теренція Варрона, був *Горацій* (Q. Horatius Flaccus), який свої сатиричні вірші назвав еподами й бесідами (*epodon liber* і *sermonum libri duo*). Сатира Горація визначається тонкою іронією і незлобним, безобидним комізмом. Як приклонник філософічної тези про „золоте поміркування“ (*aurea mediocritas*), вдоволений життям Епікуреєць, який ніколи і нічим не хвилюється, пильнуючи „*aequam servare mentem rebus in arduis*“, Горацій бистроумно, але спокійно й безпристрасно осуджує й висміває прояви глупоти, зарозумілості й нахабности, ріжних пересудів і упереджень у своїх земляків.

Другий великий римський сатирик, *Ювеналь*, (Decimus Iunius Iuvenalis) (42—120 по Р. Хр.) творить своїми негодуєчими сатирами повну протилежність Горація. Живучи в часи кровожадних імператорів, Клявдія, Нерона й Доміціана, не міг поет, в якого не вигасла пам'ять давних римських традицій з часів найбільшого розцвіту громадянських і особистих чеснот, дивитись рівно-

¹⁾ також з італ.: *pasquino* — народня назва старинної статуї в Римі, що зображала Аякса з тілом Ахіллія. В середніх віках появлялись на тій статуї глумливі написи на визначних мужів, звідси назва „пасквіль“.

душно на упадок обичаїв, на пониження людського достоїнства через негідних синів і внуків великих батьків. На вид загального етичного занепаду виринається з його грудей оклик гніву й обурення:

„difficile est satiram non scribere“, —

і в тім пориві гніву й обурення малює він безпощадними красками сучасних „перероджених Римлян“: малодушних патриціїв, продажних суддів, невіруючих жерців, фальшивих філософів та розпусних жінок.

Псевдокласичне наслідування грецьких і римських літературних вірців породило також псевдокласичну сатиру. Найвизначнішим її представником є французький поет, „законодавець псевдокласичного Парнасу“, *Буальо*, що в своїх писаннях наслідував *Горація* і *Ювенала*. В славянських літературах псевдокласична сатира найшла талановитих репрезентантів в особах: російського сатирика *Кантеміра* (1708—1744) і польського — *І. Красіцького*.

Модерна сатира визволилась від впливу класичних вірців, поширила свої рамці та стала послугуватись всіми видами й формами поезії. Сатиричні ямби французького поета *Барбе* (1805—1882) мають визначний ліричний характер. Але поруч і незалежно від ліричної сатири існує також багато епічних і драматичних письменних творів, в яких переважає сатиричний настрій. Сюди належать: сатиричний роман, як *Сервантеса* „Дон Кіхот“, або *Гоголя* — „Мертві душі“, — сатирична подорожна повість, як славні „Подорожі Гулівера“ англійського сатирика *Джонатана Свіфта* (1667—1745), що стали поруч *Робінзона* найбільш улюбленою діточою лектурою, — сатирична поема, як *Байронів* „Дон Жуан“, *Гайного* — „Атта Троль“ і „Зимова казка“, та *Словацького* — „Беньовський“, — травестована епопея, як *Котляревського* „Енеїда“, — і сатиричний нарис, як оповідання російського сатирика *Салтикова-Щедріна*. Та найширше примінення найшла сатира в комедії, яка не є ніщо інше, як драматизована сатира. В українським письменстві сатирою як окремою поетичною формою послугувались *І. Франко* і *В. Самійленко*.

§ 30. Лірика гномічна й епіграматична. — Пословиці, прислів'я й загадки.

А: Гноми й епіграми.

Гномою (з грецького: γνῶμη) або *сентенцією* називають короткий, звязкий і ядерний висказ якоїсь загальної життєвої правди в звучній віршовій формі. Мистецька вартість такого

поетичного висказу залежить від гармонійної злуки гарної зовнішньої форми і глибокого змісту вираженої в ній думки.

Як віршові форми гноми вживаються звичайно: двостих, ямбічний або елегійний, і чотиростих. Рідко стрічаються більше-віршові гноми, як н. пр. Франка — „Гнів — се огонь“.

До гномічної лірики зачисляємо також т. зв. „золоті слова“ великих поетів, т. зн. вибрані з їх творів вискази високих думок та ідеальних поглядів на життя, як н. пр. такі вислови Шевченка:

1. Бо де нема святої волі,
Не буде там добра ніколи. (Царі — V.)
2. В своїй хаті — своя правда,
І сила, і воля! (Послання — I)
3. Чи є що краще, лучче в світі,
Як укупі жити,
З братом добрим добро певне
Пожить, не ділити? (Псалма СXXXII.)
4. Не весело на світі жить,
Коли нема кого любить. (Княжна II.)
5. Поки живе надія в хаті,
Нехай живе: не виганяй! (Варнак.)

Дуже зближена до гноми як формою так і змістом є *епіграма*. В старину називали так короткий віршовий напис, зложений звичайно елегійним двостихом, що, уміщений на пам'ятнику або на надмогильнім камені, пояснював його значіння і призначення. Звісний є напис на пам'ятнику, поставлений у честь триста хоробрих Спартанців, що полягли в бою за рідний край у Термопілах:

Якщо прийдеш, чужинче, у Спарту, скажи, що ти бачив
Місце, де ми полягли, як нам закон повелів.

Пізнійше назву епіграми поширено на такі короткі, зв'язки і ядерні вірші, що в дотепний спосіб висказували якусь загальну гадку з приводу якоїсь події або в відношенні до якоїсь точно означеної особи або річі. Зміст таких епіграм буває дуже часто сатиричний, тому послуговуються вони тими самими середниками, що й сатира, т. є іронією, дотепом і насмішкою.

В класичній старині була епіграма улюбленою формою поетичного виразу для думок і поглядів на актуальні питання дня. У Греків визначився своїми епіграмами Сімонід з Кеос (556—468 пер. Хр.), якому приписують і вище цитовану епіграму на термопільських героїв. Грецькі епіграми були в пізнійших часах складені в збірники, звані антольоїями. Т. зв. грецька антольоїя Константина Кефалі була зложена в Х. в. по Р. Хр. на основі давніших поетичних збірників, які до наших часів не доховалися

вона містить ліричні твори більше як триста грецьких поетів. У Римлян має епіграма переважно сатиричний і полемічний характер; такі епіграми писав *Марціал* (40—102 по Р. Хр.). Наслідували його німецькі поети *Гете* й *Шіллер* у своїх славних „Ксеніях“, звернених проти сучасних їм письменників, рецензентів та видавців.

В українським письменстві в ділянці гномічної й епіграма-тичної поезії полишив трівкі мистецькі цінності *І. Франко*, який у своїм згаданім вище збірнику віршів „Мій Ізмарагд“ дав багато переспівів староруських гном і сентенцій, вибраних з давних літературних збірників.

Б. Пословиці, прислів'я і загадки.

Народні пословиці (приповідки) висказують в звязкій, ядерній формі якесь загальне життєве правило або на життєвім до-свіді оперту загальну істину. Як вислів життєвої мудрости наро-ду, передавані дорогою усної традиції від найдавніших часів, заховали вони в собі сліди давної старовини і дозволяють нам прослідити по них еволюцію поглядів на життя нашого народу, його відношення до Бога, природи і людей, скласти на їх основі систему „практичної народньої філософії“.

В історичнім розвитку пословиць можна відрізнити дві доби: давну і новіjšу. В пословицях давніjšого складу відбився мі-тичний світогляд наших предків, що згодом уступив місця хри-стіянському релігійному світоглядові. Багато пословиць являється відгомонам історичних подій в життю народу з різних часів його історичного життя.

Прислів'я є то точні і звязкі вискази загального змісту, що дадуться застосувати в різних ситуаціях і пригодах людського життя. Від приповідок різняються вони не формою, а тільки своїм значінням, яке змінюється відповідно до примінення в даній хвилі й ситуації. Такий н. пр. висказ, як: „От тобі віз і перевіз!“ — не стверджує ніякої загально-обовязуючої істини, ніякого жит-тєвого правила, як котранебудь приповідка, а служить тільки для сильніjšого заакцентовання бесіди, даючись вжити все тоді, коли дається комусь до вибору дві річі, подібно як латинське: aut—aut.

Форма приповідок, пословиць і прислів є прозова, але в будові речень примінений дуже часто паралелізм, що радо послугується антитезою; цей паралелізм надає приповідкам прикмет правильного ритмічного складу, в яким застосовані та-кож фонетичні фігури, як алітерація, асонанція і рим. Таким чи-ном творять приповідки і прислів'я перехід від прозового стилю

казок і переказів, з яких дуже часто дорогою скорочення повстали, до віршової форми народньої пісні. Для узмисловлення і наглядного зображення абстрактної думки послуговується приповідка і прислів'я залюбки способами порівняння, метафори й персоніфікації, алегорії й перифрази. Українські народні приповідки і прислів'я зібрав і видав Номис (Матвій Симонів), галицькі приповідки й загадки, зібрані Гр. Ількевичем, видав у перше Я. Головацький, повне видання галицько-українських приповідок в 5-и томах впорядкував І. Франко.

Загадка є то алегоричний образ, в котрім названі такі характерні признаки неназваного предмету, по яких кожен при певнім напруженні ума може його відгадати. Головна мета загадки — забавити й зайняти розум і ум, приневолюючи того, кому вона поставлена, до напруження гадки для віднайдення vlastивого значіння алегоричного образу. А що влучна й дотепна розв'язка викликає почуття вдовolenня, тож кожда загадка має також емоціональне значіння.

В народніх загадках проявився найкраще дотеп і розум народу, його нахил до образowego й символічного зображування предметів і зявищ з життя природи і людей. Багато загадок зберегло досить виразні сліди давних мітольоґічних вірувань, в яких сили природи будьто оживотворені під видом звірят (зооморфізм), будьто уподоблені до людей (антропоморфізм), як н. пр.

Ревнув віл на сто гір, на тисячу городів (*Грім.*)

Чорна корова всіх людей поборолa, а корова біла всіх людей підвела. (*Ніч і день.*)

Поле не міряне, вівці не лічені, пастух рогатий. (*Небо, зорі й місяць.*)

Це вказує на давнину загадок, що були звiсні усім індо-європейським народам вже в перших початках їх культурного життя. Приклад такої давньої загадки маємо в грецькiм переказі про Сфінксу й Едипа, — звiсна загадка про чоловіка.

Формою і складом загадки дуже подібні до пословиць і приповідок; в одних і других бачимо паралельну будову речень, ритмічне розміщення слів, внутрішні й кінцеві рими, алітерації й асонанції та образовість вислову.

Крім народніх загадок є також літературна загадка, яка послуговується будьто алегорією, як народня, будьто грою слів або переставкою складів і букв, приймаючи форми шаради, льогоґрифу й анаграми, гомоніма та паліндрому.

Шарада полягає на розложенні загадочного слова на склади, ставляючи завдання, через комбiнанії тих складів в ріжні слова, яких значіння подано, дійти до розв'язки. З правила по-

служується шарада віршовою формою. Приклади шарад можна знайти в діточім часописі „Світ Дитини“.

Льогоґриф кладе в основу загадки одно неназване слово, з якого через віднімання, додання або переміну поодиноких букв треба утворити нові слова, яких значіння подані, н. пр. *коса, оса, осока, ведро, бедро*, і т. п. Коли переставлені склади з кінця слова на початок і навпаки, повстає анаграма, як н. пр. *Атанас, сатана, осел, село, трава, ватра*.

Гомонім завдає до розгадання слова, які мають таку саму звукову форму, а ріжні значіння, як н. пр. *коса* (до кошення трави і в дівчини), *лік, по-віки, повіки*, і т. і.

Паліндром велить відгадати слово, що може бути читане вперед і взад без шкоди для змислу, н. пр. *мир — Рим, кат — так, Рома — Амор, мід — дім, лік — кіл, біб*, і т. п.

Окрему форму віршової загадки творить т. зв. акростих. Ряд віршів на якусь — поважну або жартовливу — тему уложений так, що початкові букви кожного стиха, зложені разом, дають якесь імення, що має відношення до змісту твору. Такі акростихи, в яких початкові букви віршів дають імення автора, знаходяться м. і. в почаївськім Богогласнику (збірнику духовних пісень і кантів, виданім Василями 1790 р.)

Прикладом акростиха є вірш В. Самійленка п. з. „Україна“:

У мене є одно кохання,
Котре не зраджу я во вік;
Росло воно не день, не рік,
А і зо мною виростало
І квіткою рясною стало...
Не одцвите моє кохання,
А буде в серці до сконання.

Гарні поетичні загадки складав „Дідусь Кенир“ (Леонід Глібів) для дитячого часопису „Дзвінок“, що виходив у Львові в 90-их рр. XIX. в.

ПЯТИЙ РОЗДІЛ.

ГЛАВА I.

§ 31. Драматична акція.

Теорія драми і поділ драматичних творів.

Вже само номінальне розяснення слова „драма“ показує нам, що сутною признакою того роду поетичних творів є *дійство*.¹⁾ Те дійство відбувається перед нашими очима на сцені, а виявляється у вчинках і словах дієвих осіб, що відносяться до одного

¹⁾ *δράω* — дорійське слово, що означає ділати, чинити.

конкретного конфлікту, зображеного як наслідок певних, точн означених передумов, з яких конечно й послідовно випливає його розв'язка. Ціла суть драматичного дійства лежить у таких причиновім пов'язанні ділань поодиноких осіб, щоб усі вони зосереджувалися довкола одного змагання головної особи, зверненого на досягнення певної, означеної мети. Ряд *сцен*, т. зн. зображених картинно подій з життя, не зв'язаних тією одноцільністю заміру і його переведення, не творить ще драматичного твору. Що йно існування колізії між двома протилежними змаганнями, що відносяться до того самого предмету, творить суть драматичної акції. В тім розумінні говоримо також про акцію в епічних творах, в баладі, поемі або новелі, з яких драма часто черпає свої сюжети. Однакж не кождий епічний сюжет може бути предметом драматичного зображення; з погляду на вище сказане можна тільки такий епічний сюжет представити в драматичній формі, в яким є тота єдність інтересу, що вяже в причиновий ланцух ряд людських ділань.

Тому що основу драматичної акції творить конфлікт інтересів дієвих осіб, то вислідом його являється боротьба, яку веде головна особа (герой або героїня) драми за здійснення наміченої собою мети, поконуючи перешкоди, що її в тім спинюють. Вислід тієї боротьби залежатиме від того, чи герой (героїня) зможе поконати ці перешкоди, чи ні: в першім випадку виходить він з боротьби побідно, в другім — улягає переможений.

Драматична боротьба вносить у драму різнородність ситуацій в наслідок переміни обставин, які будьто наближають героя до мети, будьто його від неї віддаляють. Ці переходи з одної ситуації в другу, тобто т. зв. розвиток акції, будять у глядача зацікавлення, так що він — забуваючи на своє окруження — слідить з напруженою увагою за ними, дожидаючи вислуду боротьби, розв'язки. Брак тієї розв'язки, як конечного наслідку зображених в драмі подій, мусівби викликати в глядачів почуття невдоволення.

Боротьба, зображена в драматичнім творі, може бути внутрішня або зовнішня. Внутрішньою називаємо таку боротьбу, яку дієва особа мусить звести сама зі собою, тобто з власними бажаннями, нахилами і пристрастями, що так або інакше впливають на її рішення. Колиж перешкоди, що стоять на її дорозі до досягнення наміченої мети, лежить у життєвих обставинах або є наслідком ділання іших осіб, тоді говоримо про зовнішню боротьбу. Бачимо її в діланнях дієвих осіб, між тим, як про внутрішню довідуємось з їхніх монологів. Тому такі монологи служать для мотивації ділань, т. є для вияснення внутрішніх, психічних моторів, що впливають на вчинки дієвих осіб. Модерна

драма, що поставила собі метою, давати як найвірніші образи життя, а в діяльностях репродукувати звичайну розмову, в якій проявляється вдача дієвих осіб, їх думки, почуття й бажання, — усунула з драми монольоґ як пережиток давньої драматичної техніки, а для вияснення складних психічних процесів послуговується часто символікою або персоніфікаціями, повними містичного, загадочного значіння (Невідомий у драмах Метерлінка).

§ 32. Розвиток драматичної акції.

З огляду на це, що кожда акція мусить бути в драмі доведена до такого кінця, в яким бувби видний результат боротьби, а зачинатись у такій хвилі, щоб ясні були причини, що вплинули на повстання драматичного конфлікту, можна в кожній акції відрізнити два головні моменти: *завязку* і *розвязку*. Те, що лежить між цими двома точками, творить розвиток акції, який представляється як ряд ступнів в гору до точки найвищого напруження (зріст акції) і звідси в долину, до розвязки (спад акції).

Акція драматична зачинається в такій хвилі, коли спліт обставин, незалежних від волі головної особи, спричиняє таку колізію противних інтересів дієвих осіб, якої конечним наслідком є боротьба. Її повстання, інтензивність і спосіб переведення залежні головно від характерів дієвих осіб. Тому драматичний поет мусить на початку свого твору вияснити глядачам ті обставини, що спричинили драматичний конфлікт, та вказати на ті прикмети вдачі дієвих осіб, що обусловлюють їх ділання. Ці вияснення не можуть мати епічного характеру, а мусять впливати з доцільно веденого діяльоґу, який повинен мати прикмети звичайної, зовсім природно обставинами викликаної розмови. Є то т. зв. *експозиція*, що знайомить глядача з головними даними завязки.

За тим слідує ряд сцен, в яких зображене степенування боротьби до найвищого її напруження, зв. *кульмінаційною точкою акції*. Те степенування творить зріст акції, а зачинається з такої події, що дає безпосередній товчок до драматичної боротьби. Тота безпосередня причина драматичного конфлікту називається *побудним моментом*.

Коли акція дійшла до кульмінаційної точки, наступає зворот, викликаний якоюсь непередбаченою героєм подією, що являється наслідком ділань, спрямованих проти його змагань. Ті ділання, противні замірам героя, творять т. зв. *протиґру* (Gegenspiel), а зворот спричинений нею, називається *періпетією*. Від тієї точки акція скорим темпом наближається до розвязки. Коли ця роз-

в'язка наступає для дієвих осіб несподівано, розбиваючи їхні надії й бажання, коли герой, переможений у боротьбі, гине, потягаючи за собою ще й інші особи, то називаємо її *катастрофою*.¹⁾

Розв'язка драматичного конфлікту повинна відповідати двом умовам:

1) впливати логічно з розвитку акції як конечний наслідок подій, що спричинили перипетію, — і

2) вдовольняти почуття справедливості, без огляду на це, чи герой виходить з боротьби переможено, чи улягає переможений. В першому випадку це почуття буде вдоволене, коли герой пермагає перешкоди й досягає свою мету в силу своїх високих, гарних прикмет характеру, в другому — коли без огляду на загибель героя торжествує ідея, за яку він боровся. Звичайно, — домагання розв'язки конфлікту згідно з почуттям справедливості не треба розуміти так, начеб то поет обов'язково мусів голосити зі сцени кличі правди й відповідальності, вкладаючи їх в уста дієвих осіб, як це було в звичаю у псевдоклясичній трагедії. Йому вистане узмисловлення ідеї, закоріненої глибоко в людських серцях, що в ідеальному світі не минає без кари й задосить учинення ніякої вина і ніякого зла. Таке розуміння справедливості називаємо ідеальним або поетичним.

Дуже часто показує драматичний поет вже після зворотної точки в акції можливість для героя, відвернути катастрофу або — як у комедії — спроводити розв'язку, згідну з його бажаннями. Є то т. зв. *момент останнього напруження*, що здержує на якийсь час розв'язку, яка тим сильніше ділає на душу глядача, піддержуючи його цікавість до кінця.

Таким чином в архітектоніці кожного драматичного твору розрізняємо п'ять моментів, що творять неначе граничні точки, між якими лежать поодинокі фази драматичної акції. Є то: побудний момент, кульмінаційна точка, перипетія, момент останнього напруження і катастрофа. Поміж ті точки розділені поодинокі ступні розвитку акції, які обіймають: експозицію, зв'язку драматичного конфлікту, зріст акції до кульмінаційної її точки, спад акції і розв'язку конфлікту. Ці моменти й фази драматичного дійства розділені звичайно на п'ять актів або дій, хоча багато драматичних творів має тільки три, рідше чотири дії. Поодинокі акти або дії розпадаються знов на яви або виходи, звані також сценами. Клясична драма не знала поділу на акти; драматична акція розвивалась у сценах, званих епізодами, що чер-

¹⁾ від грецьк. *καταστροφή* = обертаю, *καταστροφή* = зворот (розум нещасливий).

увалися з ліричними партіями хору, або т. зв. стазимами. Проте й там можна визначити точно оці вище описані моменти і ступні драматичного дійства. Для прикладу й порівняння приглянемось композиції й архітектоніці трагедії грецького поета Софокля, п. з. „Антигона“ і комедії Гоголя „Ревізор з Петербурга“.

§ 33. Антигона.

Предметом Софоклевої Антигони є один з останніх епізодів героїчно-казочної історії роду Лябдакидів. Зачинається вона прольогом, що подає експозицію трагедії. З діяльогу між Антигоною та її сестрою Ісменою довідуємось, що в бою під мурами Теб погибли оба їх брати, Етеокль і Полінейк, „мечем один другого в серце вразивши“. Новий тебанський цар Креон, їх дядько, звелів Етеокля, як вірного оборонця рідного міста, похоронити з почесною, а тіло Полінейка, що йшов на рідний край війною, приказав не тільки кинути без похоронів, псам і хижому птаству на поталу, але й заборонив навіть плакати над ним. Та Антигона рішена, не зважаючи на ту заборону, похоронити тіло рідного брата згідно з божими законами, рахуючи в цій ділі на поміч сестри. Даремне старається неспіла й боязлива Ісмена відвести її від такого наміру, — Антигона стоїть твердо при своїм рішенні, колиб їй за те грозила і смерть, бо

„За діло святее і вмерти не страшно!“

В цім незломнім рішенні Антигони лежить той побудний момент, що спричиняє драматичний конфлікт. Поет представляє його вислідом свободного ділання героїні, її вольної волі, бо колиб Антигона послуухала Ісмени, не булоби конфлікту. Тільки в разі переведення в діло свого наміру вона мусить попасти в колізію з волею Креона.

Після пароди, т. є першої пісні хору, в якій він звеличує перемогу Тебанців над ворогом, слідує перша епізода. Креон виявляє в довшій промові до хору свої погляди на завдання і значіння царя: по його думці

„спасення для кожного лиш в рідному краю...“

В тій думці рішений він твердо й непохитно переводити свої замисли, спрямовані на добро рідного краю, а для початку оголошує громадянам свій приказ щодо похоронів обох братів, про який ми дізналися вже з експозиції. Хор тебанських старців заявляє Креонові своє підчинення, запевняючи, що ніхто зі старших не поважиться переступити його заборони.

В тій саме хвилі надбігає вартовий з доносом, що вранці хтось непомітно похоронив тіло Полінейка і приніс посмертну жертву. Креон, розгніваний тим очевидним порушенням його заборони, приказує вартовому безумовно відшукати винувника, бо інакше його самого чекає смерть.

В другій епізоді бачимо безпосереднє зіткнення двох поглядів, репрезентованих двома визначними одиницями: Антигоною і Креоном. Антигона спирається на невідмінні, божі закони, що велять рідні хоронити своїх близьких, — Креон стоїть на стано-

вищі, що воля царя — це закон, який кожного підданого зобов'язує до безумовного послуху. З окремаж не може й не хоче він дозволити, щоб жінка — будь вона йому й рідною сестрою, або й „Зевесу самому найблизша родина“ — мала верховодити в державі. Розярений смілим і рішучим виступом Антигони, яка заперечує йому права, своїми наказами порушувати волю безсмертних богів, Креон видає на неї присуд смерті. Почувши це, Ісмена пригадує йому, що засуд Антигони влучить і його сина Гаймона, з яким Антигона заручена. Не зважаючи на це, Креон велить обі сестри взяти під сторожу.

В третій епізоді представлена колізія між батьком і сином, яка є наслідком конфлікту між Антигоною і Креоном. Гаймон просить у батька прощення для Антигони, вказує на настрій народу, прихильний її помилуванню, та дораджує батькові, послухати голосу розважних. Але Креон, засліплений своєю ідеєю необмеженої нічим волі царя, не слухає голосу сина, не слухає й поради хору, який теж дораджує йому поміркованість і розвагу, — і велить Антигону відвести на смерть. В повній жалю й болю „комматичний піснї“ (— четверта епізода —) прощається Антигона зі світом і життям і відходить у приготовану для неї темницю, що має стати її могилою. Акція дійшла до кульмінаційної точки.

В п'ятій епізоді з'являється на сцені сліпий віщун Тейрезій. Він наповідає Креона, щоби побоювся гніву богів та дозволив віддати останню послугу тілу вбитого Полінейка. Колиж загнаний Креон накинувся з докорами на віщого старця та зневажив його і навіть самого Зевеса, ображений жрець грозить йому помстою Ериній: за смерть Антигони й заборону похоронів для помершого, за безправство, на яке... „ні люде

ні боги небесні жадного права не мають“, поплатиться він горем у своєму домі та смертю своїх близьких.

Порушений до глибини серця оцим пророцтвом, яке скріплює ще й хор своєю заміткою, що слова віщуна досі все сповнялися, Креон покидає свою дотеперішню завзятість і готовий піти на уступки, щоб відвернути грозяче лихо. Він приказує похоронити тіло Полінейка та спішить сам, щоби звільнити Антигону з її темниці. Так виявляється можливість щасливої розв'язки (момент останнього напруження). Тому хор у п'ятій стазимі звертається з молитвою до Діоніза, щоб відвернув від Теб лихо.

Ексода — остання частина трагедії — приносить розв'язку, що стає катастрофою. З оповідання післанця довідуємось, що Креон не встиг уже виконати своїх добрих замірів: Антигона відобрала собі в темниці життя в обіймах Гаймона, а Гаймон, не зважаючи на благання батька, з жалю за милою пробив себе власним мечем. Але цим не вичерпується для Креона кривава відплата долі: його жінка Евридика, з розпуки по смерті сина, завдає собі смерть у палаті, проклявши перед смертю свого чоловіка, що став душоубом її дітей. І про ту трагічну подію довідуємось тільки з оповідання післанця, згідно з прийнятим у грецькій трагедії звичаєм, не представляти кривавих подій на сцені.

Зломаний цими ударами судьби Креон признає свою вину і жалує за неї, але вже за пізно. В кінцевій пісні висказує хор провідну гадку трагедії словами:

„Найперше діло, щасливим щоб бути,
Тра в голові розум мати,
І те, що до богів безсмертних належить,
Тра найпильніш шанувати.
Тріскучіж гордих всі речі без серця
Певну біду лиш вчиняють;
Прожитиж як весело вік та щасливо
Вже аж під старість навчають!“

§ 34. Ревізор з Петербурга.

Завязка комедії Гоголя подана в словах Городничого, котрими зачинається перша дія. Зібравши в себе представників і начальників городських установ, Городничий повідомляє їх на основі одержаного ним секретного письма, що до їх містечка їде ревізор, та радить кожному з них „прийняти міри“ для його зустрічі. Тому, що — по словам листа — ревізор „може приїхати кожного часу, коли вже не приїхав і не живе денебудь інкогніто“, Городничий, бажаючи відкрити сліди невидимого ворога, що кожної хвили може спасти на місто як грім з ясного неба, просить почмайстра, „для загального добра“ відкривати на почті всі входячі й виходячі письма. Показується, що рада Городничого злишня, бо почмайстер робить це давно вже, просто „з цікавості“, але про петербурських урядовців не вчитав нічого. (І. 1—2.) В таку хвилю перед зібраними в Городничого урядовцями, повними неспокою й жахливого напруження, з'являються вістники нещастя: Бобчинський і Добчинський. Займаючись з ранку до вечера збиранням мійських новинок і сплетнів, відкрили вони існування ревізора, що проживає в городській гостинниці вже другий тиждень під іменням Івана Олександровича Хлестакова, „веде себе дуже дивно, з гостинниці не їде, бере все в борг і не хоче платити“. Зібравши такі відомости від самого хазяїна гостинниці Власа, Бобчинський, наче осяяний „світлом з висоти“, впав на гадку, що це той очиданий і небезпечний „ревізор“. Його виклик: Е! — якого авторство зрештою оспорує Добчинський, є тим побудним моментом, що дав основу для пізнішого непорозуміння. Бобчинський і Добчинський є авторами того важного наслідками відкриття, що в особі Хлестакова скривається здогадний ревізор. Щоби розігнати сумніви Городничого у правдивість свого помічення, приводить Добчинський такі прикмети ревізора, що на його думку можуть розвіяти всякі сумніви: „грошей не платить і не їде“, а при тім такий тонкий обсерватор, що як побачив, що вони оба з Бобчинським їли сьомгу, так і в їх тарілці заглянув. „Мене так і проняло страхом!“ — кінчить своє оповідання Добчинський. А страх—почуття дуже заразливе. Не диво, що уділився він і Городничому і зібраним в нього урядовцям. Кождий радить що іншого; один Городничий не тратить серед загального замішання голови. Довідавшись, що ревізор — людина ще молода, він набирає відваги

і складає скоро плян ділання: — „Проти інкогніто треба ділати інкогніто!“ Припоручивши кожному з учасників наради приготувитись на прийняття ревізора „по своїй часті“, висказує він намір, відправитись в гостинницю самому або з котримось із Івановичів, „приватно, для прогульки, щоб перевідати, чи — бува — проїзжі не терплять неприємностей“. (I, 3.) Як полководець перед битвою видає він останні прикази квартальним і приставам. (I, 4. 5.) В кождім його слові й руху видно енергію вкупі з горячковим напруженням. Ці почування передаються й семі Городничого, особливож його жінці, Анні Андріївній, яка дорікає дочці, що довго чепурилась перед дзеркалом, так що вона не встигла вийти до гостей і довідатись, як виглядає ревізор. (I, 6.)

Перша дія вводить нас таким робом відразу в обставини й умови, серед яких зачинається акція комедії. Експозиція комедії переведена дуже зручно, захоплює всі дієві особи за виїмком ревізора, який одначе зпоза сцени впливає на їх вчинки й рішення.

Друга дія показує нам Хлестакова в правдивім виді, не так, як він пізнійше представиться маломістечковим урядовим значенностям. В дійсности — це незначна собі людина, невеличкий петербургський урядовець, що їде до батька на село, але — програвшись по дорозі в карти — ніяк не годен туди добитись. Про це довідуємось з монологів Осипа, слуги Хлестакова. (II, 1.)

Оцього „мізерного регістратишку“, безпутнього картяра й гульвісу, — як його характеризує Осип — приймають в містечку за високого міністерського урядовця, посланого з Петербурга на ревізію. Щобиж цей контраст між положенням Хлестакова в момент завязки конфлікту і його пізнішими словами й ділами виступив тим яркійше й виразнійше, показує поет його в цілій його нікчемности. Він примушений вислухати від Осипа все те, що про нього сказав його слугі хозяйн гостинниці: „Ви обидва з твоїм паном“ — каже — „шахраї, а пан твій дурисвіт. „Ми“ — каже — „таких дурисвітів та поганців бачили“. (II, 2.) Проте Хлестаков посилає ще раз до хозяйна за обідом, і по довгих пересправах зі слугою гостинниці добивається таки, що йому дають обідати, хоч і з погрозою, що „це вже в останнє“. (II, 6.) Обід показується дуже мізерний, всього зупа, що скидається на якісь помий, та печена, яку Хлестаков прирівнує до печеної сокири. Всеж таки, хоч і з лайкою та висловами обурення на хозяйна, він зїдає обід.

В той момент зявляється Городничий, який — як знаємо з експозиції — хоче хитро підійти здогадного ревізора. Отут то зачинається степенування акції. В майстерній сцені зустрічі Хлестакова з Городничим (II, 8.) бачимо те взаїмне непорозуміння, котре починаючись обопільним страхом і недовірям, доводить врешті Хлестакова, який з природи річі знаходиться в кращій позиції, до того, що він користуючись несмілим предложенням Городничого, бере від нього в позичку двіста рублів. З того моменту меншає страх в одного і другого, за те росте й кріпшає самообман у Городничого, який все більше й більше утверджується в думці, що має перед собою дійсного ревізора. Коже

слово Хлестакова вважає Городничий хитро обдуманною лапкою і в свою чергу „підпускає йому тумана“. А чим щирішу правду говорить Хлестаков, чим більше відкрито виявляє він своє правдиве обличчя, тим сильніше Городничий переймається думкою, що перед ним тонкий дипломат, з яким „треба держатись обережно“. Розмова кінчиться тим, що Городничий запрошує Хлестакова переїхати з гостинниці в його помешкання. Хлестаков, заспокоївшись щодо Городничого і його намірів, приймає радо ті запросини: „Мені дуже подобається ваша прямота і щирість і я, признаюсь, нічого більше не вимагавби як тільки — виявляй мені прихильність і поважання, поважання і прихильність“. Не вважаючи на самопевність Городничого, який переконаний, що проглядив наскрізь згодного ревізора, Хлестаков представляється йому все таки не зовсім розгаданою загадкою. Але він сподіється, що при сприятливих умовах у себе в дома, особливож за чаркою мадери, яка „й слона звалить з ніг“, довідається на певне, що то за птиця „отой Хлестаков і до якої міри його треба боятись“. Тому Городничий посилає своїй жінці розпорядження дотично снідання, а покищо запрошує гостя оглянути деякі городські заведення, як от шпиталі, школи, тюрми, то що. — „Та навіщож тюрми?“ — відповідає Хлестаков, що не позбувся ще страху перед тюрмою за довги: — вже хіба краще оглянемо шпиталі“. (II, 10).

В третій дії бачимо Хлестакова в помешканні Городничого вже після снідання в шпиталі, де випито „по чарці мадери“. При тій нагоді малює нам автор кількома вдатними рисами маломістечкових потентатів, як вони наввипередки пересаджуються в самохвальбі перед згоданим ревізором. Так н. пр. куратор шпиталів похваляється, що хорі в нього виздоравлиють дуже скоро „не так від медикаментів, як від чистоти й порядку“. Городничий — „і встаючи й лягаючи, все тільки й має на думці, якби своєю діяльністю вдоволити начальство, звичайно, не ради нагороди, — вона в начальства волі — а для свого внутрішнього вдоволення“.

Шеста ява третьої дії, — зустріч Хлестакова з жінкою і дочкою Городничого, — представляє дальший зріст акції. Бажаючи показатись перед дамами і користаючи з автосугестії свого оточення, пускається Хлестаков чим раз смілійше на безбережне море брехні й обману, упоюючись сам тими фантастичними картинами петербурського життя, які уява його творить на швидку руку для заспокоєння цікавості своїх слухачів. На тлі тих картин чимраз виразнійше виписується фігура самого оповідача, та не таким, яким бачили ми його на початку другої дії, але таким, яким хотіло його бачити засуґероване сподіваним приїздом ревізора маломістечкове громадянство. З початку свого оповідання Хлестаков не дуже далеко відбігає від правди, представляючи себе в скромній ролі малого департаментського урядовця, якого хочуть зробити колежським асесором а раз навіть взяли за головнокомандуючого, але де далі чим раз більше заганяється в брехню. І от бачимо його як знатного письменника, що приятелює з самим Пушкином і справляє твори інших пи-

сьменників, за що одержує сорок тисяч рублів; далі — як знатну й багату особистість, що на балах грає в карти з амбасадорами, а в себе в передпокої бачить іноді, як „графи й князі товчуться й жужжать наче джмелі“.

Той нічим нестриманий розгін брехні Хлестакова, що доходить до таких смілих висказів, як: — „мене ціла державна рада боїться“, або: — „я у царський двір що дня заїзжаю“, — викликає неочікуваний ефект. Наївні слухачі, перейняті глибокою пошаною для такої важної особи, спершу встають з крісел, а далі — починають дрожати зі страху, особливо, як Хлестаков перейшов на оповідання про те, як він керував департаментом. Від того почуття страху увільняє їх що йно вихід Хлестакова, що під впливом випитої лишньої чарки чим раз більше плутається і врешті годиться на пропозиції Городничого „піти спочити“. (III, 6.)

Після виходу Хлестакова старається Городничий підсумувати свої вражіння. Він розуміє добре, що Хлестаков під впливом „губерської мадери“ трошки збрехнув, але — на його гадку — „без брехні не буває бесіди“. Він знає теж, що людина випивши говорить не тільки брехню, але й суцню правду, а це тим більше скріпляє в нього переконання, що Хлестаков — важна фігура, що тільки ізза молодого віку „наговорив більше, як треба“. (III, 9.) Щоб забезпечити себе від усяких несподіванок, приказує Городничий квартальним не пускати до згодного ревізора ніяких прохачів: „тільки побачите, що йде хтонебудь з жалобою, а хоч і не з жалобою, так подібний до такої людини, що хоче на мене жалуватись, так його в шию просто й гоніть!“ (III, 11.).

В четвертій дії показує нам автор урядовців, як вони зібралися в помешканні Городничого для привитання ревізора. Кожен з них приготований на те, щоб за свої гріхи відкупитись невеликою сумою грошей, і кожному вдається це дуже легко. Після того Хлестаков починає здогадуватись, що його взяли за якусь важну фігуру, але приписує це тому, що він їм „очі піском засипав“. При всіх тім він ні трохи не бентежиться питанням, куди це може його завести, а використавши добру віру і ширість отсих глупеньких людців, збирається навіть описати це своєму петербурському приятелеві Тряпичкинові, який інколи дописує до часописів: — „хай їх там гарненко обмастити!“ (IV, 8.)

Врешті й Осип здогадується, що діло може покінчитись погано, бо його пана очевидно беруть за когось-то іншого, а той інший може злетіти кожної хвили. Оттим то радить він чим скорійш виїзжати. Хлестаков погоджується з цим і посилає Осипа на пошту з письмом до Тряпичкина і за кіньми. Але осто-рога слуги не зробила на нього особливого вражіння; ввійшовши в свою роллю, він приймає жалоби на Городничого і від прохачів бере також гроші. Мало того, він починає залицятись разом до жінок й до дочки Городничого, і врешті освідчується тій послідній. Городничий, який на вістку, що покривджені ним купці й міщани таки втіли дібратись до ревізора, набравсь не аби якого страху, тепер, довідавшись, що Хлестаков хоче стати його зятем, не знає, що зробити з собою з радощів: „Ей Антоне! ей Городничий! — от як діло пішло!“ (IV, 15.)

Це кульмінаційна точка в розвитку акції комедії: Городничий знайшовся — в своїм уявленні — на вершку своєї могутості, вище понад усі сподівання і мрії. Слідуюча ява (IV, 16.) в якій бачимо відїзд Хлестакова ніби то на один день до дядька, з обіцянкою, повернути завтра або післязавтра, а в дійсности з метою, не показуватись більше на вічі тим, яких він так обманув і використав, — означає зворот акції (періпетію) до катастрофи, яка й спадає на Городничого в пятій дії.

Тота катастрофа, підготована для глядачів письмом Хлестакова до Тряпичкина, спадає на дієві особи, зокремаж на самого Городничого зовсім несподівано, мов грім з погідного неба. В саму торжественну хвилю, коли — після виїзду Хлестакова — зібралися в Городничого його знакомі і приятелі, щоб поздоровити його з таким знаменитим зятем, а деякі, щоб запевнити собі на будуче протекцію тестя „важної фігури“, — з'являється почмайстер і сповіщає зібраних, що той, кого всі вони вважали ревізором, — зовсім не ревізор. А дознався він про це з листа, якого Хлестаков післав до Тряпичкина в Петербург. Та не легко погодитись з гадкою упадку з вершка величі; оттим то Городничий, забувши на свої попередні поради відносно розпечатування листів на почті, питає з обуренням почмайстра, як він смів „розпечатувати лист такої уповноваженої особи!“ — „В тім то й штука“ — відказує почмайстер: — „що він не уповноважений і не особа!“ За таку зухвалість Городничий грозить йому арестом, ба й Сибіром, але почмайстер, у якого в руках письмо Хлестакова, вже перестав боятись його як ревізора. — „Ех, Антоне Антоновичу!“ — каже він Городничому: — що там Сибір? далеко Сибір! — от краще я вам прочитаю.“ І пішло письмо Хлестакова з рук до рук, бо поодинокі особи відказуються голосно читати те, що до них відноситься. З листа, в якім Хлестаков описав ціле урядниче суспільство містечка, показується, що Городничий „дурний як сивий баран“, що почмайстер „мусить, запивається до безтями, як департаментський сторож Михеев“, що куратор шпиталів — „свиня в ярмурці“, і т. д. Таким чином врешті Городничий довідується, що воно за птиця „отой Хлестаков і в якій мірі його треба боятись“, — довідується — одначе з великою для себе шкодою — за пізно. Довідується про те і другі урядовці, і тут же признається кожен з них, як дорого обійшлась йому знайомість з Хлестаковим. Вони накидаються з лайкою на Бобчинського й Добчинського за те, що вони перші знайшли оту „важну птицю.“ (V, 8.) Як раз на це з'являється жандарм і звіщає Городничому: — „Приїхав з Петербурга по іменному наказу урядовець і звиває вас негайно до себе. Він станув у гостинниці!“ (V, 9.) Оце і є той правдивий ревізор з Петербурга, про якого писав Городничому його приятель. Його приїзд — то правдива катастрофа для Городничого і цілого урядництва города. Після тих слів жандарма слідує німа сцена, в якій мімічний хист акторів має представити те вражіння, яке тота звістка зробила на зібраних. —

Оттак Городничий, який по власним своїм словам — „обманював мошенників над мошенниками“, обманув сам себе, попавши в тенети, заставлені на зловлення ревізора. Тепер мучить

його свідомість власної помилки, мучить далеко більше, ніж інших урядовців, тому що тота помилка принесла йому не тільки матеріальну шкоду, але й обезславилу його раз на все. Він прочуває, як будуть тішитись його вороги, йому не дає спокою думка, що знайдеться писака, якийнебудь віршомаз, що „пустить його в комедію.“ — „От що обидно!“ — Він вже наперед бачить ті сцени свого сорому й неслави і душею переживає всі муки висміяної людини. — „І будуть скалити зуби й бити в долоні!“ — говорить він собі: — „Над чим смієтесь? Над собою смієтесь! Ех, ви!...“ В тих словах Городничого висказана провідна гадка Гоголевої комедії: не певну, означену особу, не портрет з натури, вивів поет на сцену, а загальний життєвий тип російського урядовця, що так само виглядав у 30-их рр. XIX., як і на початку XX. віку. А що старорежимна Росія спиралась по при війсьсько-головно на бюрократію, то висміявши її, Гоголь вдарив своїм сміхом в одну з головних основ дореволюційної Росії. Тим своїм чесним, щирим сміхом, „одинокую — по його словам — чесною особою в комедії“, Гоголь начеб то прочистив затхлу атмосферу російського публичного життя, і в тім — ноза високими мистецькими цінностями його комедії — лежить її велике етично-виховуюче значіння.

§ 35. Поділ драматичних творів.

Драматична поезія розвивалась від самих своїх початків у двох, різко від себе відділених напрямках: поважнім, — у виді трагедії, і жартовливо-сатиричним, — як комедія. Джерело цього поділу лежить у можливості двох різних становищ, з яких можна глядіти на людське життя. Або поет трактує життєві конфлікти поважно, стараючись збагнути і зясувати їх внутрішні причини і ті наслідки, до яких вони приводять людину, — або він сміється над життям і його зявищами, відкриваючи в нім такі контрасти, що в силу свого ділання викликають вражіння комічне. В першій випадку маємо до діла з поважною драмою в ширшій значінні того слова, для якої літературна традиція втворила назву *mpatedії* (нім. *die Tragödie*, *das Trauerspiel*, франц. *la tragédie*,) — у другій із сатирично-комічною драмою, званою вже в старині *комедією* (*die Komödie*, *das Lustspiel*, *la comédie*). Із змішання тих двох основних видів драматичної поєзії повстав у новочасній драматичній поезії третій вид, знаний під іменням *драми* в тіснійшій значінні того слова (нім. *das Drama*, *das Schauspiel*, фран. *le drame*.) Сюди належать т. зв. монодрами, що в монольоґічній формі представляють внутрішню боротьбу людини, яка стоїть перед рішенням на якесь діло.

Від драматичних творів, призначених для сценічного представлення, треба відрізнити такі твори всесвітньої літератури, в яких автори, не дбаючи про вимоги сценічної техніки, вжили драматичної

форми як найбільше підходячої для мистецького виявлення творчих замислів і для виразу своїх поглядів на такі життєві проблеми, що мають велике загально-національне або навіть загально-людське значіння. Є то т. зв. драматичні поеми, що дуже часто уявляють з себе синкретичне об'єднання усіх трьох родів поетичного мистецтва: епіки, лірики й драматики, що правда — у найвищій степені потенціального напруження, до якого тільки міг дійти творчий ум геніяльної людини. Сюди належать такі твори як: *Гетого* — Фавст, (у німецькій письменстві), *Байрона* — Манфред, Каїн, Небо й земля (в англійській), *Міцкевича* — Поминки (*Dziady*), *Красінського* — Ірідіон (в польській), *Ібзена* — Пер Гінт (в норвежському).

§ 36. Трагедія.

Як саме імення трагедії¹⁾ так і її дефініція походить від Греків. Вже Аристотель у своїй поетиці (*περὶ ποιητικῆς*, VI, розд.) означив трагедію як наслідуюче представлення через ділаючі особи одного скінченого дійства, що має метою, збудити у глядачів співчуття і страх і тим вплинути на очищення тих почувань (*τῇ τῶν παθημάτων κάθαρσιν*). Дійство є трагічним, коли високі замисли героя стрічають такі непереможні перешкоди, що їх наслідком є невдача, терпіння й упадок героя у визваній ним самим або накинений йому зовні боротьбі. Трагізмом у тім значінні називаємо незвичайний спліт обставин і умов, спричинених позитивним рішенням героя на якесь діло, яких вислідом є акція, що виявляє нам внутрішню причинову зв'язь між терпінням героя і його вчинками. Причина цього терпіння творить т. зв. трагічну вину.

Почуття й розуміння трагізму не є однакове для всіх часів і народів, навпаки — змінювалося відповідно до змін в релігійному й етичному світогляді людства. З усієї різнородности драматичних творів трагічного характеру всесвітньої літератури можна визначити чотири головні типи трагізму:

В класичній трагедії представляється часто терпіння й упадок героя як неминуче ділання сліпої, невмолимої долі,²⁾ якій підлягають боги й люде. Це *трагізм резигнації* (як н. пр. Цар Едип — Софокля). Рівнож у класичній трагедії стрічаємось із *героїчним трагізмом*, коли представлений величний, незвичайний характер у впливаючій із прометейського незломного завзяття боротьбі з невідмінною судьбою (н. пр. Закований Прометей — Аїсхила.). Переживаючи таку боротьбу без уступок, що доводить героя до упадку, людина зна-

¹⁾ *τραγῳδία*, зложення двох слів: *τράγος* — козел і *ᾠδή* — пісня. Гл. §. 40. Класична трагедія й комедія.

²⁾ грецька *μοῖρα*, лат. *fatum*.

ходить внутрішнє піднесення і разом з тим духове очищення й заспокоєння (*κάθαρσις* Аристотеля.). Як окрему ознаку класичної трагедії треба назвати т. зв. *трагічну іронію*, видну в цім, що людина тим вище піднімається, чим низше має впасти. Такий трагізм бачимо не тільки в давній грецькій трагедії, але й в героїчній епосі (н. пр. на судбі Гектора або Ахілля).

Модерна трагедія представляє трагічний конфлікт не наслідком присудів сліпої, невмолимої судби, а впливом самих характерів дієвих лиць. В модерній трагедії герой терпить, бореться й гине не як сліпий знаряд невідомих, трансцендентних сил, а в наслідок свого власного, — що правда, різними зовнішніми і внутрішніми чинниками здетермінованого — рішення і впливаючих звідсіль помилок і блудів. Такий трагізм можна означити як *трагізм вини*. Однак не кожда вина і не кожда кара може бути предметом трагедії: звичайний злочинець, що поносить кару за свої вчинки, не є трагічним типом. Лише така вина героя, що є наслідком його безоглядного прямування до здійснення високих замислів під впливом сильної пристрасти, яка — по словам поета — „засліплює зір“, відбираючи людині змогу розумного і вповні свобідного рішення, — ділає трагічно. Прикладом цього типу трагізму є Макбет — Шекспіра. Правда, стрічаємо і в новочасній трагедії спроби, представити людину як залежну від сліпої, невмолимої долі-призначення, щоб згадати тільки „Суджену з Мессини“ — Шіллера або німецькі т. зв. трагедії судби (*Schicksalstragödien*) з початку XIX. в. Зновже натуралістична драма ввела іншого рода обмеження вільної волі через поняття т. зв. „діличного обтяження, як н. пр. у „Прима-рах“ Ібзена. Всеж таки в основі трагізму вини лежить поняття етичної відповідальності людини за свої вчинки, згідне з тим розумінням ідеальної справедливости в світі, що покривається з поняттям „поетичної справедливости“.

Без такого морального умотивування відчуваємо трагізм долі героя, якого упадок спричинений побідою метафізичної вищої сили, званої ідеєю, як *трагізм ідей*. Трагізм того рода творів виявляється в таких ділах і поступках героя, що є наслідком його незавиненої помилки, впливаючої з незвичайного і від нього незалежного повязання і сплету обставин. І в модерній трагедії віднайдемо трагічну іронію, хоч дещо інакше представлену, як у класичній. Модерний драматург показує нам часто на судбі своїх героїв, як часто в людській життю з малих, незначних початків виростає велике горе і безмірний біль, як не раз високі і благородні замисли розбиваються об ограниченість, малодуш-

ність і нікчемність оточення. І власне такі трагічні контрасти розкриває модерна трагедія.

По сюжетах ділять звичайно трагедію на:

I. Казочно-героїчну, в якій представлена трагічна доля героїв клясичного та середньовічного переказу; до того типу належать давні трагедії грецькі *Айсхила*, *Софокля* й *Еврипіда*, книжкові трагедії *Сенеки*, псевдоклясичні трагедії *Расіна*, *Корнейля* і *Вольтера*, такі трагедії *Шекспіра*, як *Отелльо*, *Король Лір*, *Макбет* і *Гамлет*, а з новітніх письменників трагедія *Грільпарцера* „Філі моря й любови“.

II. Історичну, в якій змальований трагічний упадок якоїсь визначної в історії людини, як н. пр. т. зв. римські трагедії *Шекспіра* (Коріолан, Юлій Цезар, Антоній і Клеопатра, Тимон) і йогож „Королівські драми“, (як Ричард II. і Ричард III., Генрих VI. і Генрих VIII.), *Грільпарцера* — Доля й недоля короля Оттокара, *Шіллера* — Валленштайн і Марія Стюарт, *Гетого* — Еґмонт —

б. і. творів всесвітньої літератури, а в українському письменстві такі твори як „Про що тирса шелестіла“ Черкасенка, або „Гетьман Петро Дорошенко“ Л. Старицької-Черняхівської.

III. Третю групу творять такі трагедії, в яких зображені трагічні конфлікти звичайного життя на тлі менш або більше детальних картин громадянського й суспільного побуту. Такі твори обіймають звичайно за німецькими зразками назвою міщанської трагедії (*bürgerliches Trauerspiel*), а в новітніх часах називають їх соціальними або суспільними трагедіями — (*soziale Tragödie*). Зразковими творами того роду є трагедія *Лессінга* „Емілія Гальотті“ і *Шіллера* „Опришки“ (*Die Räuber*) та „Інтрига кохання“ (*Kabale und Liebe*). Мотив цієї послідньої трагедії: кохання, що стає нещастям закоханих через диявольську інтригу „чорного характеру“, — переложений в обстанову українського побуту є основою пєси М. Старицького „Ой, не ходи Грицю та на вечериці“, що зробилась типовою для української драми другої половини XIX. в.

Щодо словесної форми, то історична й героїчно-казочна трагедія послуговується звичайно віршем, найчастіше т. зв. білим (т. зн. неримованим), п'ятистоповим ямбом, у міщанській або соціальній трагедії стрічаємо поруч вірша і прозову форму.

§ 37. Комедія.

Комедія показує нам людину в таких ситуаціях і з такими прикметами характеру, що викликають у нас емоцію сміху, знану під іменням комізму. Боротьба, яку зводить герой комедії, йде

не за осягнення високої, ідеальної мети, як у поважній драмі, а має за ціль звичайно матеріальну користь або задоволення низьких забаганок, впливаючих з користолюбства, суєтності, зарозумілості, то що. Відповідно до того вибирає комедія для драматичного зображення такі події з життя, в яких проявляється колізія звичайних людських недомагань і недостатків із загально прийнятими звичаями, законами й установами суспільного життя. Така колізія вводить дієві особи в ситуації, що викликають, будьто в силу виявлених життєвих контрастів, будьто в наслідок самих прикмет характерів дієвих осіб, смішне вражіння, злучене часто з сатиричним негодуванням. Оттим сатиричним настроєм зближена комедія до таких письменських родів, як сатиричний роман і сатирична поема, — а не одна комедія — це прямо удраматизована сатира.

Відповідно до того, чи комічне вражіння повстає в наслідок спілету й повязання смішних ситуацій, чи викликане зображенням смішних прикмет дієвих осіб, розрізняємо комедію ситуаційну і комедію характерів. В ситуаційній комедії головна увага автора звернена на переведення т. зв. *інтриги*.¹⁾ Є то такий замисл одної особи, що для осягнення якоїсь означеної мети послугується обманом і брехнею, витворює таким чином хитро й підступно штучну колізію інтересів, а використовуючи її для своїх цілей, нівечить змагання героя або героїні. Інтрига може бути злобна, а навіть злочинна, і тоді творить причину трагічного конфлікту, як н. пр. у трагедії Шіллера „Інтрига й кохання“, — або нешкідлива, хоч хитро й дотепно обдумана, як у переважній частині комедій. Також непорозуміння може бути основою драматичного конфлікту і причиною смішних ситуацій, як н. пр. в „Ревізорі“ Гоголя або в „Комедії помилок“ Шекспіра.

Комедія характерів головну увагу звертає на зображення смішних рисів характеру героя, який через них попадає в смішні ситуації. Зразковими творами цього роду є комедії *Молієра*, як н. пр. Скупий, Мізантроп, Хорий з урочня, Тартюф, і б. і.

По якості комізму розрізняємо комедію *серйозну* або *обичаєву*, в якій гумор, іронія і глум мають таку саму етично-дидактичну мету, як і в сатирі, — і *легку*, яка зображенням смішного в людським життю хоче тільки забавити й розвеселити. До того роду належать т. зв. жарти, що обіймають звичайно тільки одну дію, (як н. пр. жарти *Васильченка*: „На першій гулі“, „Куди вітер віє“), фарси²⁾ й водевілі.³⁾

¹⁾ з франц. *intrigue* (від пізнолат. *intricare* = замотувати) знач.— хитрий підступний замисл, каверза.

²⁾ з франц. *farce* (fem.) = жарт.

³⁾ „ „ *vaudeville* (m.) = комедія з піснями, комедіооперета.

§ 38. Драма.

Романтизм, який доконав основного перевороту в усіх ділянках поетичного мистецтва, не пощадив і псевдокласичної теорії драми. Рішучий удар теорії трьох єдностей, реторичному героїзмові й високому стилеві псевдокласичної трагедії завдав В. Гюго своїм „Переднім словом до Кромвеля“ (1827 р.), в яким допускає тільки один вид драматичної поезії, „драму“. — „Драма“ — каже він на однім місці тієї передмови — це правдивий вираз модерного генія. Ніякої різниці між поодинокими видами! Комедія й трагедія перемішані в театрі, як і в житті!“ — Це перемішання трагічних і комічних елементів бачимо вже в деяких творах *Шекспіра* (гл. § 45. — Шекспір). Модерна драма пішла в цім напрямку ще далше: беручи свої сюжети переважно з сучасного побуту, малює вона людину на тлі оточення (*milieu*), тобто серед тих обставин і умов місця й часу, в яких ця людина зросла й виховалась. Вона шукає пояснення льогічної конечности і психологічної можливости зображуваних подій в реальних явищах життя, а не в ідеально сконструюваних характерах, і тому залюбки змальовує звичайних людей з такими гарними й лихими прикметами, які можна стрінути в житті на кождім кроці, в таких ситуаціях і конфліктах, в яких кожен із нас при даних умовах мігби знайтися. Життя — боротьба, — це правда; алеж не кожда життєва колізія, не кождий конфлікт в людському житті кінчиться катастрофально. Тому то й драма, яка це життя підхоплює в усіх можливостях і випадках, може зображувати й такі конфлікти, що вирішуються щасливо й гармонійно. Річ тільки в тім, щоби така щаслива розвязка була достаточо умотивована в самих ділах і поступках дієвих осіб.

І в модерній драмі ужиття непередбаченого випадку для розвязки драматичного узла, (— що по аналогії з класичною трагедією називають: *deus ex machina*—) вважається композиційною хибою. З другого боку не кожда нещаслива розвязка робить з драми трагедію: тільки такі драматичні твори, в яких змальовані високі, небуденні характери, зображена велич замислу і конфлікту та грандіозність боротьби й упадку, — заслуговують тієї назви. Переважну частину новітніх драматичних творів, хоч і з трагічною основою, в яких повага і комізм об'єднані так же, як і в самім житті, називатимемо просто драмами в тіснішому змислі цього слова. З погляду на якість сюжетів і спосіб змальовання характерів можна трагедію прирівняти до героїчного епосу, коли драма нагадує більше роман, повість і новелю.

§ 39. Музична драма.

Драматичні твори, в яких поезія поставлена в цілості, або тільки в певних — найчастіше ліричних — партіях у залежність від музики, виявляють синкретичне об'єднання двох або й більше мистецьких форм, що правда у висшій степені, як т. зв. музичне прамистецтво. Однак на тім об'єднанні музики й поезії виходить, звичайно, найгірше поезія. В музичній драмі, званій оперою (з італійського: *opera per musica*), ілюструє музика не тільки монологі дівчих осіб, у т. зв. аріях, але й діяльогі, а навіть саму акцію оркестральним супроводом. Текст опери, званий лібреттом, не багато журиться про те, щоб досягнути мистецьке враження силою поетичного слова і красою поетичних образів, бо все те має за нього зробити музика. Звідси й мистецька, літературна цінність оперових лібрет (— за виїмком музичних драм німецького поета й композитора Ваґнера, в яких текст і музика є адекватними формами виразу одного творчого замислу, —) не велика.

Розрізняють *поважну оперу* (*opera seria*), що своїми сюжетами, способом переведення драматичної акції і розвязки нагадує трагедію, — і *комічну*, (*opera buffa*), яка більше скидається на комедію. Відміною поважної опери є т. зв. *романтична опера*, що послуговується формами й засобами поетичної техніки романтизму. Такі драматичні твори веселого змісту, в яких співані арії дівчих осіб чергуються з говореним діяльогом, називають оперетами, або — коли переважає говорене слово — комедіооперетами (як н. пр. Наталка Полтавка — Котляревського).

Окремої згадки заслуговує т. зв. *мельодрама*, тобто драма з мелічно-мімічними вставками. Є то драма звичайно з народнього життя (нім. *das Volksstück*), в якій — не все до речі — діяльог дівчих осіб перебивають народні пісні й танці, ніби то для кращого змалювання народнього побуту, народніх звичаїв і обичаїв. Признакою таких творів є пересадна ідеалізація, розніжена чутливість, недостаточна мотивація, яркі сценічні ефекти у звязку з невідмінним козаком, горілкою і піснею. З літературою і мистецтвом вони, звичайно, нічого спільного не мають.

ГЛАВА II.

Погляд на історію драми.

§ 40. Клясична трагедія й комедія.

Як всі інші види й форми поетичного мистецтва, так і драма (— на що вже сама назва вказує, —)¹⁾ походить із Греції. З ре-

¹⁾ драма — по грецьки: *δράμα* = дійство, ділання.

лігійних, хорових пісень в честь бога Діоніза, званих дитирамбами, витворилась згодом нова поетична форма, як до епічного елементу пісні (оповідання про судьбу бога) і до ліричного вислову почуття додано гру провідника хору, корифея¹⁾, який перед очима глядачів представляв при допомозі відповідного передягнення і міміки події з життя Діоніза. Дальший розвиток тієї нової поетичної форми полягав на сильнішій підчерпненні і ширшому розвитку дійства, вираженого в грі корифея, коштом епічного й ліричного елементу.

Першим, що грецьку драму впровадив на цей новий шлях розвитку, був — по переказам — Атенець Теспіс (VI. в. пер. Р. Хр.). Йому приписують сотворення трагедії, названої так від одягу учасників хору, передягнених за сатирів, яких народ прозвав тому просто козлами (*tragoi*).²⁾ Заслуга його лежала в тім, що поділив хор на дві половини, кожда під проводом окремого корифея, та впровадив окремого актора як виразника драматичного дійства. Крім того він поширив зміст трагедії поза сцени з життя Діоніза на інші сюжети з мітології й героїчного переказу.

Властивий розвиток грецької трагедії припадає на часи перських воєн. Заслуга піднесення її на недосяжну висоту мистецької досконалости належить геніяльній трійці атенських поетів, Аїсхилеві, Софоклеві й Еврипідові, які витворили в цій ділянці такі невмирущі мистецькі цінності, що поруч з гомерівським епосом творять дорогоцінне надбання цілого культурного людства по всі часи й віки.

Творцем трагедії у властивім значінні цього слова є Аїсхиль (525—456 пер. Р. Хр.), який, подвоївши число акторів і обмеживши ліричні партії хору, дав перевагу діяльові, веденому акторами поміж собою. Він перший зробив осередком і ціллю сценічної гри акторів одноцілну драматичну акцію, представлену в конфлікті ясно обрисованих характерів. В основу своїх трагедій поклав Аїсхиль героїчні міти казочного минулого з метою, відкрити сучасним, для яких ці міти давно вже перестали бути підставою віри й релігії, їх глибоке етичне значіння та показати на судьбі казочних героїв непереможну, загально-обов'язуючу силу непорушних етичних законів і ділання невмолимої долі,³⁾ який підлягають боги й люде.

З числа 90-и трагедій, які традиція приписує Аїсхилеві, дійшло до наших часів в цілості тільки сім, між ними одним-

¹⁾ *χορυφαῖος* = провідник, начальник хору.

²⁾ звідси назва: *τραγῳδία* = пісня співана козлами.

³⁾ гл. § 36.

одинок драматична трилогія класичної старовини п. з. Орестея, що зображує нещасну судьбу Пельопідів (Агамемнона і його дітей, Іфігенії й Ореста). Останні чотири трагедії¹⁾ являються тільки фрагментами поодиноких трилогій; приналежні до них т. зв. сатирові драми, рід жартовливої трагедії (*παλῶνσα τραγῳδία*) з веселими мітологічними сценами, загинули.

Другий з черги великий атенський трагик, *Софокль* з Кольону, (496—406 пер. Р. Хр.) увів дальші улпшення як у техніку сценічного мистецтва, (— ставлення трагедій на сцені належало тоді до автора —) так і відносно композиції своїх творів і характеристики їхніх героїв. До двох акторів Аїсхили додав він третього, перевівши поділ роль на першо-, друго- й третьорядні, відвів у своїх трагедіях видне місце жінці, обмежив хор до ролі глядача дійства, висказуючого в піснях, званих стазимами, свої погляди й почуття в звязку з ходом акції, та — що найголовніше — представив такі загально-людські типи з ясно означеними і психологічно умотивованими характерами, які й досі захоплюють нас своєю життєвою правдою і зворушують трагізмом своєї долі. Так н. пр. його „Антигона“ збудована зовсім у змислі модерної трагедії; конфлікт, зображений в ній, впливає не як в Аїсхили, з присудів невимовної судьби, а з характерів дієвих осіб. Антигона гине, бо не вміє погодити колізії між двома обов'язками: йдучи за голосом свого серця та сповняючи релігійний обов'язок, що наказував їй похоронити рідного брата всупереч волі царя Креона, вона порушує обов'язок послуху начальству, на яким спирається лад і порядок в державі.

Таким чином представив Софокль драматичну акцію впливом волевих актів дієвих осіб, поняття трагічної вини зробив по людському зрозумілим, зобразивши її як вислід рішення головної особи, залежного від її свободної волі, і в звязку з тим увів поняття етичної відповідальности, яку несуть герої його трагедій за свої вчинки супроти порушеного ними вищого світового порядку.

Щодо композиції своїх творів Софокль зірвав з дотеперішньою традицією складання драматичних трилогій згл. — з сатировою драмою — тетралогій, так що кожда з його трагедій творить окрему, вповні викінчену й заокруглену цілість. З великого числа його творів (— около 120 —) дійшло в цілості до наших часів тільки сім;²⁾ з них „Цар Едип“ і „Едип у Кольоні“ відносяться до того самого циклу героїчних переказів про не-

¹⁾ Ї то: Скований Прометей, Сім проти Теб, Перси і Благаючі опіки.

²⁾ т. є: Антигона, Цар Едип, Едип у Кольоні, Аяс, Електра, Фільоктет і Трахінки.

щастя роду Лябдакидів, що й згадана вище „Антигона“, а „Електра“ нагадує своїм сюжетом „Орестею“ Аїсхила.

Третій великий атенський трагік, *Евріпід* (484—406 пер. Р. Хр.), хоч не дорівнює Софоклеві в мистецтві композиції і внутрішньої архітекτονіки, за те перевисшив його способом характеристики героїв своїх творів. В масках і на котурнах мітично-казочних героїв представив він дійсних людей, ділаючих під впливом сильних почувань, афектів і пристрастей, що спричиняють життєві конфлікти й колізії; він перший покориствовався м. і. коханням як мотивом трагічних конфліктів.

Образований на науках софістів вживає він сцени для голюшення ідей нового часу, послугуючись для цього мистецькими засобами реторики, що саме тоді повставала.

Евріпідові недомагання у внутрішній будові творів видно найкраще в частім уживанні богів для розв'язки акції, замотаної поетом до того степеня, що природним способом не могла бути представлена як конечний наслідок ділання дієвих осіб. Є то спосіб, зв. *deus ex machina* (*θεὸς ἐπὶ μηχανῆς*), як н. пр. в його трагедії „Іфігенія в Таврії“; драматичний конфлікт розв'язує ту воля богині Атени, що з'являється в хмарах, піднесена за поміччу відповідної театральної машинерії (— звідси й назва цього технічного способу).

Бажаючи зображенням нещасної долі своїх героїв порушити серця глядачів та збудити в них співчуття, Евріпід малює докладно і дрібязково нещастя за нещастям, удар за ударом, що спадають на голову головної особи, степенуючи їх вміло і з мистецьким хистом аж до катастрофи. Тота питоменність його творів здобула йому в Аристотеля імення найбільше трагічного поета (*τραγικώτατος*). Вкупі з обставиною, що твори його були найбільше зближені до життя, було це причиною, що в пізніших часах їх найчастійше ставлено на сцені і найбільше наслідувано, а тота популярність Евріпіда мала той наслідок, що з його творчости найбільше число трагедій — всього 18 і одна сатинова драма — збереглося до наших часів. До найбільше відомих належать: обі Іфігенії (— Іфігенія в Авліді й Іфігенія в Таврії —), Медея, Електра, Алькеста, Вакхантки — та сатинова драма, одним-одинок, яка дійшла до нас з клясичної старовини, п. з. Кикльоп.

Зі смертю Евріпіда послідував упадок грецької трагедії, яка вже більше з нього не піднеслася, уступаючи місця новому видові драматичної поезії — комедії.

Цей вид грецької поезії веде свій початок також від релігійних обрядів, уряджуваних у честь Діоніза, як і трагедія. Основу

для повстання комедії дали веселі, жартовливі пісні, співані під час осінніх святочних обходів у честь цього бога, зв'язаних із збором винограду. Тоді то відбувався торжественний похід, званий *κῆμος*, з учасниками, передягненими за Силенів, які співали веселі пісні¹⁾ та представляли різні — найчастіше імпровізовані — комічні сцени з народного побуту. Звичай святкування виноградного збору такими обходами й іграми розвинувся особливо в дорійських колоністів на Сицилії і в т. зв. Великій Греції і дав почин до повстання драматичних творів веселого змісту. Першу літературну основу для розвитку комедії як окремого виду драматичної поезії поклав Епіхарм з Мегари (з V. в. пер. Хр.), що в своїх насмішливих сценах з мітології і щоденного життя змалював комічні типи віщуна, лікаря, кухаря, і т. п. Алеж блискучий свій розвиток завдячує грецька комедія знов таки Атенцям, а саме сучасникові Еврипіда, Сократа й Алькибіада, *Аристофанові* (450—385 пер. Хр.). У своїх комедіях (— Оси, Лицарі, Хмари, Птахи, і і. — загальним числом 11 —), висміяв він догледно і злобно, але з задержанням мистецької міри, хиби й недомагання публичного і приватного життя атенського суспільства свого часу. Ніхто з тодішніх визначних публичних діячів, учених філософів, бесідників і державних мужів не був забезпечений перед глуфом і насміхом комедії Аристофана. Не пощадила вона й одної з найсвітліших постатей старинного світа, Сократа, якого впрочім Аристофан зрозумів невірною, причисливши його до софістів, висміяних в комедії „Хмари“.

В історії розвитку аттицької комедії розрізняємо три доби: *старша* комедія, репрезентована Кратиним, Фриніхом і Аристофаном, має характер політичної сатири, яка дуже часто переміняється в пасквіль, звернений прямо проти поодиноких визначних осіб. Після пельопонеської війни, в наслідок заборони з 404. р., представляти на сцені дійсні особи й події з публичного життя, повстає в Атенах т. зв. *середня* комедія, в якій замість політичної з'являється сатира суспільна. В IV. в. пер. Хр. розвивається *нова* комедія, якої найвизначнішим представником є *Менандр* (342—291 пер. Р. Хр.). У своїх творах, з яких до наших часів зберіглися тільки незначні фрагменти, малює він карикатурні типи тодішнього зопсованого атенського суспільства, як н. пр. хитрого раба, гидкого скупаря, безличного прихвостня-обжори, і т. п. Його комедії, яких мистецьку вартість можна оцінити з творів римських його наслідувачів, Плявта й Теренція, визначаються скусно замотаною

¹⁾ Звідси назва: *κωμῳδία*, т. зн. пісня (*ᾠδή*), співана в такім поході (*κῆμος*).

акцією, тобто т. зв. інтригою, дуже часто на основі любовного конфлікту, яким послуговувалася вже й середня аттицька комедія.

§ 41. Грецьке театральне і сценічне мистецтво.

Обговорені вище форми й види грецької драматичної поезії витворились дорогою евелюції як вислід окремих умов релігійного й політичного життя в Атенах і в залежності від технічного уладження грецького театру. Складався він з трьох частей: сцени, орхестри й місця для глядачів (публики). Сцена (*σκηνή*) була то властиво задня стіна, замикаюча орхестру, із намальованим на ній видом палати або якоїсь застосованої до змісту твору околиці. Коли тота стіна представляла палату, то містилось в ній троє дверей: середні, головні, звані королівськими, були призначені для актора, що грав ролі царів і осіб царської родини; лівими входив актор, що грав роль чужинця або гостя, прибуваючого з чужини, а правими особи, що належали до царського оточення або домашньої прислуги. Такий поділ уможлиблював глядачам орієнтацію, заступаючи теперішні театральні оповістки. Сама сценічна гра відбувалася в давніших часах на орхестрі, місці призначенім для хору, що збирався довкола жертівника Діоніза. Пізнійше в задній частині орхестри уміщено підвиснення, зване *προσκήριον*, яке ззаду замикала сцена, а з боків лаштунки, зроблені в виді тригранних стовпів, осаджених на осі, довкола котрої можна їх було обертати. Кожний бік тих лаштунків, відповідаючих нинішнім кулісам, був розмальований так, що можна було його достроїти до картини, уміщеної на задній стіні.

Сидження для глядачів (*κοίλον*) містились під відкритим небом, викопані звичайно в скалі на склоні горбка в той спосіб, що уміщені півколом ряди сиджень підіймались один над одним аж до вершка гори. Звідси назва: амфітеатр (*ἀμφί* = довкола, і *θεάομαι* = гляджу, дивлюся). Такий театр міг помістити кільканийцятьтисячну публику, великий театр Діоніза в Атенах навіть багато більше (около 30.000 видців).

Актори виступали на сцені в багатих, ярих костюмах, в масках, пристосованих до роду драми (— трагічній або комічній —), що мали відповідний прилад до скріплення голосу, і в черевиках з грубою на пів ліктя підошвою (котурн),¹⁾ через що актор видавався більший і був видний навіть найдалше сидячим видцям. Жіночі ролі грали також чоловіки.

Технічні умови грецького театру вплинули на внутрішню архітекτονіку грецької драми. Визначається вона незвичайною

¹⁾ звідси вираження: ставати на котурни.

простотою пляну і нескладністю акції. Поділ на акти, введений римськими драматургами, був чужий старогрецькій трагедії і комедії. Драматична акція розвивається у сценах, званих епізодами, що міняються із ліричними партіями хору, стазімами, в яких хор висказує свої думки і почуття, викликані подіями на сцені. Обставини, що зложились на повстання драматичного конфлікту, розясняє поет в прольогу, по яким йде парода, тобто пісня, яку співає хор, виходячи на оркестру. Розвязка драматичного конфлікту була представлена в кінцевій сцені, званій ексодою, а в останній пісні хору, замикаючій трагедію, висказувалась провідна гадка драматичного твору.

Акція в грецькій трагедії, що визначалась безумовною одноцільністю, обіймала події, які мусіли відбутись на протязі одного дня; про події, що скоїлися раніше, розказували інші особи, звичайно в першій сцені, зв. прольоґом. Так само оминала грецька трагедія зображування кривавих подій на сцені; про них оповідали звичайно післанці або вістники. Такими оповіданнями про події, що відбулися на іншій місці, осягала грецька трагедія те, що акція відбувалася цілий час на одній місці. Це було й конечно з огляду на труднощі при зміні декорацій і на відсутність занавіси (куртини). Ці випадкові прикмети старогрецької трагедії послужили відтак псевдокласичній поетиці у Французів основою для зложення т. зв. теорії трьох єдностей.

§ 42. Наслідування грецької драми в Римі.

„*Graecia capta ferum victorem cepit et artes intulit agresti Latio...*“¹⁾ писав Горацій про значіння Греції для розвитку римської культури й римського мистецтва.

Цей висказ дасться приложити до римської драматичної поезії ще в більшій мірі, як до інших родів і форм їхнього поетичного мистецтва. На полі трагедії не вийшли Римляни поза рабське наслідування грецьких зразків і переповідання мітично-героїчних сюжетів, головнo з трагедій Еврипіда. Зпосеред наслідувачів грецьких трагіків найбільшу популярність здобув собі римський філософ і письменник Сенека (І в. по Р. Хр.), що по традиції написав десять трагедій; деякі з них (— як: Медея, Федра, Гіполіт —) послужили зразками для пізнішої псевдокласичної, французької трагедії.

Далеко більше самостійними й оригінальними були Римляни на полі комедії. Хоча й на римській комедії відбився значний

¹⁾ Переможена Греція полонила дикого побідника і понесла мистецтво в некультуре Ляціум... (Горацій, II. лист, в. 156)

вплив грецької, головню нової аттицької, комедії Менандра, то все таки оба найзнатніші автори римських комедій, Плявт і Теренцій, брали свої комічні типи з римського життя, а тільки зодягали їх по грецьки (т. зв. *fabula palliata*). Комедії Плявта (Titus Maccius Plautus, 254—184 пер. Р. Хр.), як: Амфітруон, Воєнні бранці (Captivi), Близнюки (Menaechmi), Линва (Rudens), Хитрець (Poenulus), Скарб (Trinummus), і і. — визначаються живим діяльоом, дотепом і гумором в зображенні комічних ситуацій та мистецькою характеристикою дієвих осіб. З погляду на оригінальність сюжетів і мистецтво оброблення недорівнює йому у своїх комедіях другий поет, Теренцій (Publius Terentius Afer, 185—159 пер. Р. Хр.), за те перевисшає його майстерністю композиції й архітектоніки своїх творів та більше виробленим поетичним стилем. Написав шість комедій, що в цілости зберіглися до наших часів.¹⁾ Писання обох цих поетів мали великий вплив на творчість Молієра, а деякі послужили основою для комедій Шекспіра.²⁾ З римських письменників, що брали сюжети до своїх творів з римського життя (— комедії цього роду називано *fabula togata* —) найвизначнішим є Люцій Афраній (половина II. в. пер. Р. Хр.). З його творів остали до наших часів тільки дрібні фрагменти.

§ 43. Середновічня драма.

Високо розвинена культура клясичної старовини й замилювання мешканців тодішніх культурних центрів до театральних видовищ пособляли розвиткові клясичної драми і довели її до високого розцвіту. Під лагідним і погідним небом півдня, в проміннях золотого сонця сиділи в грецькому театрі тисячі й десятки тисяч видців і слідили з запертим віддыхом за розвитком акції, в якій зображена була трагічна доля Прометєя, нещасна судьба Атридів, біль і жаль молодого погибаючої Антигони, жах божевілля Аяса, — абож — на відміну — реготались на вид „кривого дзеркала“ політичної й соціальної сатири аттицької комедії, що не щадила нікого й нічого.

Хоча в Римлян драматичне мистецтво не мало того релігійно-національного значіння, що у Греків, алеж театральні представлення в Італії й римських провінціях відбувалися ще з більшою пишнотою, як у грецьких містах, особливо з того часу, як Римляни стали спадкоємцями старогрецької культури. Та вже за часів таких кровожадних імператорів, як Нерон, Доміціян, Ка-

¹⁾ Ї то: Andria, Heautontimoroumenos, Eunuchus, Adelphoe, Phormio і Несура.

²⁾ Менехми — для „Комедії помилок“, а Линва — для „Бурі“.

ракалля, і і. — тільки крівава боротьба глядіяторів та жорстокі муки християн могли вдоволити жадні сензації нерви розпусних потомків давних республіканських Римлян. З тою хвилиною судьба блискучої клясичної культури, літератури й мистецтва була рішена. Віки мандрівки народів, час творби нових держав і нових культур на руїнах клясичного світа, не знають ні театру, ні драматичного мистецтва. Аж згодом, коли поволі зачинають втихомирюватись розбурхані хвилі цього величезного руху, з'являються перші початки християнської духовної й релігійної драми, з початку в звязку з церковним богослуженням, під орудою й у виконанні церковного причоту і при участі й допомозі учнів монастирських, духовних шкіл. Дві важні події з життя Спасителя, Різдво й Воскресення, святковані з великим торжеством в цілім християнським світі, дали привід до повстання двоякого роду релігійних драм, різдвяної й пасхальної. Різдвяна драма зображувала звичайно сцени поклону пастухів і трьох царів у вифліємським вертепі, пасхальна — Христові страсти і Його смерть на хресті. Як складова частина церковного богослуження, послугувалась духовна драма мовою тогож богослуження, тобто латинською. Але згодом стає вона все більше й більше світською, переходить з рук духовенства в опіку й під оруду самих вірних, з церкви виходить на міську площу, а набираючи з часом чим раз більше мотивів із щоденного життя, особливо у веселих сценах, вставляваних між поодинокі дії релігійного змісту, т. зв. *інтермедіях та інтерлюдіях*, націоналізується, пристосовуючись до того середовища, в якому живе й розвивається. Ставши власністю світських людей, тота середньовічна духовна драма, знана й поширена на заході під іменням містерій, міраклів і моральних наук (*moralités*) підлягла в їх руках дальшим змінам, поклавши основи під новочасну драму, визволену вже зовсім від впливу церкви й духовенства. Але задовго ще до того знайшла духовна драма захист і пристановище в середньовічних схолястичних школах у формі т. зв. *шкільної драми*, що послугувалась також латинською мовою, допускаючи народні мови тільки в згаданих вище інтермедіях і інтерлюдіях.

В такій формі перейшла шкільна драма через Польщу на Україну в той час, коли на Заході розвиток драматичного й театрального мистецтва пішов уже зовсім новими дорогами; на переломі XVI. й XVII. віку повстає оригінальна національна драма у двох протилежних країнах західної Європи, в Іспанії і в Англії, між тим, як у другій половині XVII. віку французький театр, навіязуючи до традицій давньої, клясичної трагедії й комедії, втворює т. зв. псевдоклясичну драму.

§ 44. Іспанська драма XVI. й XVII. в.

Із згаданих вище міжактових вставок у духовну драму, в яких зображувано сцени з буденного життя, розвинулись в Іспанії протягом XVI. віку окремі драматичні твори, названі відповідно до свого поважного або комічного змісту актами, комедіями або інтермедіями. Розвиткові драматичного мистецтва пособляло повстання постійних театрів в декотрих іспанських містах, як н. пр. у Валенсії й Севілі, вже в першій половині XVI. віку. Першим письменником, що іспанську драму поставив на новий шлях розвитку, був *Льопе де Вега* (1562—1635), один із найбільше плодovitих письменників всесвітньої літератури. Сюжети до своїх численних творів брав він як з письма св., легенди й народнього переказу, так і з національного минулого і з сучасного побуту, а перестерігаючи правила єдності акції, зробив іспанську драму сценічною в теперішнім розумінні того слова. Наслідувало його багато своїх і чужих; з іспанських поетів автор Дон Кіхота Сервантес, посередно французький псевдокласичний трагік Корнейль та великий німецький драматург Грільпарцер. Другий визначний іспанський драматичний письменник, *Петро Кальдерон* (1600—1681), сучасник французьких псевдокласиків, писав свої твори зовсім самостійно, без огляду на вимоги псевдокласичної поетики, витворивши такі високі мистецькі цінності, що й досі не втратили свого значіння і вартости. Деякі з його драм, як: *Життя — то сон*, *Непохитний князь*, *Заламейський суддя*, — входять ще й тепер у класичний репертуар великих європейських театрів.

§ 45. Англійська драма. — Шекспір.

Так само з релігійно-духовних початків, як іспанська драма, розвинулася й англійська. Її розвиткові в XV і XVI. вв. пособляли організовані по більших містах театральні дружини, що стояли під опікою заможних купецьких товариств. Члени таких дружин були не тільки акторами, що відгравали більш або менше вдатно свої ролі на дуже примітивно уладженій сцені, але й авторами, які дуже часто переробляли давні, або писали нові пєси, звичайно на позичені з інших джерел сюжети. Кожда з театральних дружин дбала про витворення свого власного репертуару, пильнуючи його заздрісно перед конкуренцією інших дружин. Але між тими суперничаючими дружинами найгірше виходило драматичне мистецтво, що вироджувалось у грубі й некультурні форми і переставало взагалі бути мистецтвом. Проти того зди́чіння й занепаду англійського драматичного й театрального

мистецтва виступили з одного боку англійські пуритани¹⁾ з релігійно етичних мотивів, а з другого боку цілий ряд письменників з університетською освітою, керуючись естетично-літературними мотивами, кинувся до драматично-письменської творчості з метою, піднести рівень англійської сцени й англійського драматичного мистецтва. Це була та літературна драматична школа, що приготувала ґрунт під діяльність геніального Шекспіра²⁾, якій він завдячує свого письменську техніку й багато творчих помислів. Зпоміж тих предтеч Шекспіра визначився особливо поет *Марлов* (1564—1594), автор трагедії „Фавст“, одного з наймогутніших творів всесвітньої літератури.

Імення *Шекспіра* (1564—1616), одного з найбільших поетичних геніїв світа, означає епоху в розвитку драматичної літератури не тільки в Англії, але й в Єропі взагалі. Найвизначніша прикмета його геніального ума — це універсальність; зі старих англійських і шотландських хронік, з італійської новелі та з римської історії бере він сюжети до своїх драм, трагедій і комедій, але перетворені в горнилі його генія стають вони під його пером недосяжними архитворами, що захоплюють нас багатством драматичних ситуацій, життєвою правдою типів і характерів, змальованих на основі дивінаційного вникнення в найглибші тайники людської душі, глибиною думок і ідей та красою й силою поетичного слова. Він не тільки не держиться ніяких, втертих іншими шляхів, не заховує ніяких шабльонових правил формалістичної поетики, не пристосовує своїх творів до вимог ложно понятного класицизму, якому в англійському письменстві промощував дорогу один з його попередників³⁾, і який широкою струєю розілявся у французькій поезії XVII. в., — але навпаки, силою свого генія звертає драматичне мистецтво на нові шляхи, випереджаючи його розвиток на цілих два століття, творить нові мистецькі цінності, що у звязку й поруч із старо-грецькою трагедією вплинули оживотворюючо на новочасну європейську драму.

Численні його драматичні твори, з яких значна частина перекладена П. Кулішем українською мовою⁴⁾, ділять звичайно

¹⁾ Англ. релігійна секта, що в XVI. в. осягнула була велику силу і вплив на публичне і приватне життя англійського суспільства.

²⁾ Не входимо ту в спірне питання новітньої історично-літературної критики: Шекспір чи Лорд Бекон, питання, яке немає ніякого значіння для оцінки мистецької вартости Шекспірових творів та зовсім не впливає на їх величезне історично-культурне значіння.

³⁾ Поет Саквіл (Sackville) — з XVI. в.

⁴⁾ Драми й комедії видані Українською Видавничою Спілкою у Львові під редакцією Дра Івана Франка; драми: Антоній і Клеопатра, Гамлет, Коріолан, Макбет, Отелльо, Ромео й Джулієтта, Юлій Цезар, Король Лір, — комедії: Багацько галасу з нечевля, Приборкана гоструха.

для лекшого перегляду на три групи: історичні трагедії, трагедії характерів і комедії.

В історичних драмах, званих просто „історіями“, що обіймають події з англійського минулого під пануванням королів з дому Лянкастер і Йорк¹⁾, проведена основна етична ідея, що всяка вина на землі знайде у своїх далекосяглих наслідках ту на землі свою кару. Великі трагедії характерів“, до яких Шекспір брав сюжети або з давніх хронік²⁾, або з римської історії,³⁾ або з італійської новели⁴⁾, мають загальнолюдські типи й характери, що попадають у трагічний конфлікт, страдають і помирають наслідком своїх помилок, впливаючих із сильних пристрастей. Третю групу творять комедії; серед них на окрему увагу заслуговують такі драматичні твори, в яких елемент трагічний і комічний так перемішані й перетоплені в одно, що можна їх назвати „комедіо-драмами“, як н. пр. *Буря*, *Венецький купець*, *Як вам це подобається*, і і. В інших комедіях Шекспіра, що зображують людське життя у всіх його складних і різнородних проявах, бачимо велику різнородність як комічних ситуацій (н. пр. *Сон літньої ночі*, *Комедія помилок*), так і комічних характерів і типів (*Багацько галасу з нечевля*, *Веселі жінки з Віндзору*, *Приборкана гоструха*, і і.). Але найбільше комічний тип Шекспіра, безсмертний Фальстаф, виступав не в його комедіях, тільки в історичній драмі (Генрих IV.).

Своєю драматичною творчістю стоїть Шекспір одинцем серед англійських поетів і письменників свого часу; десятьма роками від нього молодший поет, *Бен Джонсон* (1574—1637), задивлений у трагедії Сенеки й комедії Теренція, послідував уже в своїх творах теорії „трьох едностей“, сконструованій на хибнім розумінні Аристотелевої поетики. Твори Шекспіра припадали тимчасом в другій половині XVII. і на протязі XVIII. в. — пилом забуття, а розвиток європейського драматичного мистецтва XVII. й XVIII. вв. пішов по іншій лінії, вказаній теоретиками псевдокласичної драми, в Англії поетом і критиком Сідні (Sidney), а у Франції — відомим Буальо.

§ 46. Французька псевдокласична трагедія й комедія.

Від часу, як гуманізм і відродження класичного мистецтва познайомили Західну Європу з творами грецької й римської по-

¹⁾ Ричард II, Генрих IV (I. й II. часть), Генрих V, Генрих VI. (I, II, й III часть) та Ричард III.

²⁾ Гамлет, Король Лір, Макбет.

³⁾ Антоній і Клеопатра, Тімон, Коріолан, Юлій Цезар.

⁴⁾ Отелльо, Ромео й Джулієтта.

езії, все більше й більше утверджувався погляд, що дух людський вище цих, з боку форми і змісту бездоганних, творів підвестися не може. Такий погляд мусів викликувати бажання, дорівняти цим недосяжним зразкам через пильне їх наслідування й точне зберігання всіх вимог і правил, з них виведених. Така генеза псевдоклясицизму, того сліпого й рабського наслідування класичних поетичних зразків, що спиралось на кодифікацію поетичних правил, впливаючу з невірною розуміння теоретичних висновків Аристотеля й самої класичної поезії, а не узгоджувало історичних умов і обставин, в яких ця поезія повстала й розвинулася. Як таке бездушне перестерігання формальних правил в поезії відбивалося на мистецькій її вартості, зроджуючи бездушні, відірвані від життя й безвартні літературні твори, цього відстрашаючим доказом служать поеми Хераскова або трагедії Сумарокова в російському письменстві.

У французькій літературі починається наслідування класичних поетичних зразків вже в другій половині XVI. в., але вершка свого досягає воно за панування Людовика XIV. Першим драматичним письменником, що свідомо й виразно став на шлях наслідування класичної трагедії, був *Жодель* (1532—1573), який у своїй трагедії: „Полонена Клеопатра“ (1552.) перевів у діло всі ті теоретичні правила псевдокласичної трагедії, які Буальо сформулював що йно сто двадцять літ пізніше. Розвиткові французького драматичного мистецтва пособляли особливо: опіка блискучого й пишного королівського двора обох Людовиків та призначення парижської Академії, яка в XVII в. одержала значіння й авторитет найвищого трибуналу в літературних справах.

Найзнаменитшими представниками французької псевдокласичної трагедії в XVII. в. є *Корнейль*¹⁾ (1606—1684) і *Расін*²⁾ (1639—1699), а в XVIII. в. — *Вольтер*³⁾ (1694—1778). Твори цих трагіків, як і їх численних наслідувачів, виказують — без огляду на різнородність сюжетів і способів їх оброблення — багато спільних характерних рисів, що дадуться звести до оцих точок:

1) Псевдокласична трагедія брала предмет зображення з давньої греко-римської історії й мітології; як дієві особи виступали боги й богині, царі, полководці й лицарі, все люде важні, обдарені незвичайними прикметами ума й характеру.

¹⁾ Corneille — автор численних трагедій, з яких до найліпших належать: *Сід*, *Гораций*, *Поліевкт* і *Сінна*.

²⁾ Racine — брав сюжети до своїх трагедій з класичної мітології й переказу, як *Федра*, *Іфігенія*, *Андромаха*, *Британік*, та з біблійної історії, як *Естера* й *Аталія*.

³⁾ Voltaire — писав ефектовні але скучні трагедії, в яких голосив свої філософські погляди: *Брут*, *Смерть Цезаря*, *Заїра*, *Семіраміда Орест*, і б. і.

2) У внутрішній архітектоніці придержуються автори безумовно теорії „трьох єдностей“, вимагаючої, щоб акція події обіймала тільки одну драматичну колізію та щоб відбувалася цілий час на одному місці і не тривала довше, як один день.

3) Щоб познакомити глядачів з подіями, що відбувалися за сценою або скоїлись раніше, перед завязкою конфлікту, вводила псевдоклясична трагедія оповідання вістників і довірених осіб. Власні ж свої думки, почуття й погляди висказували дієві особи в довгих монологіях, складених по всіх правилах реторики. Таким чином елементи епічний і ліричний переважали над драматичним, а глядачі довідувались про розвиток акції більше зі слів, ніж з самого дійства.

4) Піднеслий і величний характер класичної трагедії, що впливав з релігійно-національного її значіння, замінив псевдоклясичний театр штучним патосом і високим стилем акторської гри, що зложились на поняття театральности, властивої ще й досі французькому театрові.

5) Псевдоклясичні трагедії були писані т. зв. александрійським римованим віршем і розділені з правила на п'ять актів.

6) Кожда трагедія мала виразну моралізуючо-дидактичну тенденцію, що виявлялась у довгих навчаючих тирадах, виголосуваних одною з дієвих осіб у кінцевій сцені трагедії; це відповідало кінцевій пісні хору грецької трагедії.

Додержання цих вимог і умов з боку авторів пильнувала паризька Академія, а на скільки строго стежила вона за тим, видно хочби з того, що одна з найліпших трагедій Корнейя, „Сід“ — була осуджена нею за відступлення від правил „класицизму“. Під впливом цього присуду поет перестав писати та виїхав з Парижа, а як по якимсь часі вернув сюди назад і забажав знов посвятитись письменській діяльності, мусів — щоби могли побачити свої драматичні твори на театральних дошках — підчинитись вимогам Академії.

Далеко важніша для розвитку європейського драматичного мистецтва, як французька псевдоклясична трагедія, є французька комедія, якої найвизначнішим представником є *Молієр* (1622—1673).¹⁾ Хоч вийшла вона з того самого наслідування класичних, головню римських зразків, (— комедій П'явта й Теренція —), і визначається такимже пильним зберіганням правил псевдоклясичної поетики, що й трагедія, одначе, — обертаючись у сфері щоденних життєвих явищ, малюючи все те, що творило відворотний бік блискучого й пишного двірського життя, відкриваючи

¹⁾ До найліпших і найбільше відомих творів належать: Тартюф, Мізантроп, Скупар, Дон Жуан, Хорій з уроєння, і б. і.

сміло й безпощадно хиби й недомагання вищих клас французького суспільства з часів Людовика XIV. — французька комедія розсадила тісні обручі псевдокласичної теорії і стала на шлях реального зображення життя. Те дійсне життя без творів Мольєра такою сильною струєю життєвої і психологічної правди, захоплює нас і досі таким непереможним комізмом життєвих ситуацій і мітко схоплених характерів, що твори Мольєра входять до нині в репертуар великих театрів, а протягом XVIII. й XIX. віку визвали цілу масу наслідувань не тільки у Франції, але й у всіх майже європейських народів.¹⁾

§ 47. Новочасна європейська драма.

Псевдокласичною теорією драми, яка неподільно панувала в Європі цілий XVII. і більшу часть XVIII. віку, захитав перший німецький поет і критик, *Г. Е. Лессінг* (1729—1781), своїми теоретично-критичними студіями з поля літератури й естетики. У своїх „*Берлінських літературних листах*“ (1759—1763) перевів він порівняння драм Шекспіра з творами класичної старини, вказуючи, як треба розуміти духа класичної трагедії і на скільки Шекспір стоїть ближше до неї, ніж французькі псевдокласики, а в „*Гамбурській драматургії*“ (1767—1769) розвинув на основі аналізу пєс, граних в гамбурському театрі, свою теорію модерної драми, яку практично перевів у своїх творах: в трагедіях, „*Міс Сара Сампсон*“ і „*Емілія Гальотті*“, та в комедії п. з. „*Мінна фон Барнгельм*“. Твори Лессінга поруч із теоретичними писаннями братів *Шлетів* (Августа Вільгельма і Фридриха Шлегеля), та поетичний переклад Шекспірових творів німецькою мовою, доконаний А. В. Шлеглем і Доротеєю Тік, (дочкою знаменитого знавця драматичної теорії Людовика Тіка,) познайомили культурний світ з геніальним англійським драматургом, а рівночасний переклад А. В. Шлегля драм Кальдерона зробив доступними для загалу мало звісні до того часу твори великого іспанського мистця. Теоретичні висновки цих письменників, засвоєні такими геніальними мистцями поетичного слова, як, німецькі поети *Гете* (1749—1832) і *Шіллер* (1759—1805), лягли в основу їхніх драматичних творів: *Гец з Берліхінген*, *Етмонт*

¹⁾ Зпоміж французьких наслідувачів Мольєра на увагу заслуговує поет Бомарше, (Beaumarchais — 1732—1799), що у своїх комедіях: *Севільський Цирулик* і *Весілля Фігара*, званих тепер більше з опер під тим самим заголовком (— перша Россіні'ого, друга — Мозарта), голосить ідеї Дідерота й енциклопедистів та підготовляє тим чином той умовий і суспільний переворот, що виявився у великій французькій революції. Його комедії в зразком т. зв. комедії інтриги.

З інших наслідувань комедій Мольєра замітні є комедії польського письменника гр. Олександра Фредра.

Тассо, й Іфігенія — Гетого, *Розбійникк, Валленштайн, Марія Стюарт, Орлеанська дівчина і Вільгельм Тель* — Шіллера, а ці твори показали можливість об'єднати високий стиль класичної трагедії з реалізмом зображення життя і багатством поетичних красок Шекспіра.

Під впливом нової німецької драми та ідей романтизму, з якими Франція знайомиться на початку XIX. в. через книжку письменниці *Пані Стаель* (1766—1817) „Про Німеччину“, доконується й там радикальний переворот на полі драматичного письменства. Французька романтична школа під проводом геніального поета *Віктора Гюґо* (1802—1885) порвала всі зв'язки з давньою літературною традицією, розбила на прах псевдокласичну теорію поезії і витворила нову форму драматичного мистецтва, приготовану вже Шекспіром, тобто *драму* в тіснішій значінні того слова. Історичні драми Гюґо¹⁾ та старшого *Олександра Дюма* (1803—1870) що визначаються якими красками поетичного зображення та крикливими зовнішніми театральними ефектами, обчисленими на зворушення й потрясення глядачів, стоять ще зовсім під впливом романтичних ідей. Не вільні від цього впливу й такі французькі письменники першої половини XIX. в., як — переважно ліричний талант — *Альфред Мюссе* (1810—1857) у своїх високо поетичних комедіях: *Андрей дель Сарто, Не жартуй з коханням, Примхи Маріанни*, — і плодотворний творець французької сальонової комедії, *Скрібе* (1791—1861), між тим як пізніші французькі драматурги, *Вікторієн Сарду* і *Дюма Син*, репрезентують у драмі реалістичний напрям, введений у повість Бальзаком, Фльобертом і Золею.

В німецькій драматичній письменстві першої половини XIX. в. традиції класицизму Гетого і Шіллера продовжує австрійсько-німецький поет *Франц Грільпарцер*²⁾ (1791—1872), між тим як переважна частина німецьких драматургів того часу пише т. зв. трагедії судби (*Schicksalsdramen*), що з легкої руки *Захарії Вернера* (1768—1823) через якийсь час заливали потопою безвартісних, але потрясаючих нервами творів німецькі сцени. Серед тієї повені драм судби та держаних у стилі класичної драми Шіллера історичних трагедій Кернера, Улянда й Равпаху не могли знайти належного відгону твору одного з найбільших німець-

¹⁾ Т. є: *Кромвель, Маріон Дельорм, Гернані, Люкреція Борджія*, і і.

²⁾ До найбільше відомих його творів належать трагедії з класичної мітології й переказу Сафо, Філі моря й любови (переклад українською мовою П. Карманським), *Золоте руно*; історичні драми: *Доля короля Оттокара, Братня незгода в домі Габсбургів, Лібусса*; казочна драма: *Сон—життя*, комедія: *Горе брехунів*, і і.

ких драматургів XIX. в., *Гайнріха Кляйста* (1777—180), ¹⁾ в яких незвичайно вдатно лучиться високий стиль Айсхилевих трагедій з реалізмом поетичного зображення Шекспіра.

Зпоміж поетів „Молодої Німеччини“, що піднесли клич оновлення поезії, здемократизування її змісту й об'єднання життя з мистецтвом, визначився на полі драматичного письменства *Карло Гуцков* (1811—1870), якого драма „*Уріель Акоста*“ належить ще й досі до репертуару кожної поважної сцени. ²⁾ Вплив натуралістичної літературної школи, що довела реалізм зображення до крайних консеквенцій, відбився також і на німецькім драматичнім письменстві. Рівночасно й поруч із натуралістичним соціальним романом з'являється під кінець 80-их і з початком 90-их рр. м. в. такаж соціальна драма, що ставить собі метою дати як найвірнійше зображення людського життя у всіх його проявах, не здержуючись перед картинами горя, недолі й морального занепаду, які представляються вислідом ненормальних умов соціального життя та конечним наслідком фізіологічних і патологічних причин, ділаючих в життю дієвих осіб. Найвишнійшими представникам натуралістичного напрямку німецького драматичного письменства являються: *Гергарт Гавптман* (уродж. 1862 р.) у своїх перших драмах: „*Перед сходом сонця*“, *Свято мира*, *Ткачі*, та в комедіях: *Коле́та Крамптон* і *Боброва шуба*, — *Макс Гальбе* (ур. 1865. р.), якого драма „*Молодість*“ (перекладена також українською мовою) подавала великі, хоч несправджені надії, та *Герман Зудерман* (ур. 1857. р.), що дав німецькому театрові ряд ефектовних під сценічним оглядом, хоча з мистецької точки погляду не все бездоганных творів, як: *Чесць*, *Кінець Содоми*, *Бій метеликів* ³⁾, *Огні Іванової ночі* ⁴⁾, *Хай живе життя*, і б. і. Перший з тієї трійці, Гавптман, не задержався впрочім довго на становищі маляра соціальної недолі поневолених суспільних кляс, але перекидаючись з одного літературного напрямку до другого, голосив по черзі ідеї неоромантизму, неокласицизму й символізму відповідно до змінних настроїв і смаку театральної публіки. Зпоміж інших драматичних письменників сучасної Німеччини до найбільше відомих належать: *Отто Ерїх Гартлебен*, *Франк Ведекінд*, *Артур Шніцлер* ⁵⁾, *Карло Шенгер* (Schönherr) та *Гьто фон Гофмансталь*.

Модерна європейська драма стоїть все ще під неперепо-

¹⁾ Драми: *Семя Шрофенштайнів*, *Пентезілеа*, *Катруся з Гайльбруну*; трагедії: *Германів бій* (Hermannsschlacht), *Князь Фридрих Гомбург*, комедія: *Розбитий збанок*.

²⁾ Відома українській публіці з перекладу О. Стадника і в тім перекладі ставлена на українській сцені.

³⁾ ⁴⁾ переклад. українською мовою і ставлені на укр. сцені.

⁵⁾ Його драма „*Любощі*“ (Liebelei) відома в перекладі й на укр. сцені.

жним впливом великого норвезького драматурга, Генрика Ібсена (1828—1906). Його драматичні твори: *Союз молоді, Підпори громадянства, Нора, Ворог народу, Примари, Дика качка, Розмерсгольм, Іван Гаврійл Боркман, Гедда Габлер, Будівничий Сольнес* та драматичний епілог: „*Як ми мертві воскреснемо*“ вводять не тільки нові проблеми, але й нові методи мистецького зображення.¹⁾ Поетичну ілюзію сценічного представлення доводить Ібсен до такого степеня досконалости, що поодинокі картини являються немов фотографічними копіями з життя. Персонажі його творів розмовляють, як звичайно балакають люди в щоденному житті: натяками, вривано, перескакуючи з одної теми на другу, відкриваючи тільки випадково й неохотно свої скриті думки й почуття. Разом з тим Ібсен поглибив поняття драматичної акції, в якій мають перевагу не зовнішні ділання, тільки внутрішні переживання, що обусловлюють і супроводять вчинки дієвих осіб. Для узмисловлення цих психічних станів і переживань послуговується він всіми засобами символіки, а щоби зясувати їх, як мога найповніше, обмежує властиву акцію до найтісніших рамок, представляючи на сцені — подібно як грецькі трагіки — тільки останні ступні, що ведуть до катастрофи. В наслідок того мусить він все те, що попереджує останню стадію акції і являється конечною передумовою зображеної в драмі катастрофи, доповнити широкою експозицією, що тягнеться через цілу пєсу. І ту показується, як по мистецьки орудує він технічними засобами драматичної конструкції, бо заставляє дієві особи своїх творів вияснити конечні передумови дійства без видимого примусу, тільки в наслідок обставин, даних у самім розвитку акції.

Натуралістична школа в німецькій драматичній літературі вважає Ібсена своїм учителем тому, що й він брав сюжети до своїх творів із сучасного життя, не задержувався перед зображенням патологічних явищ в людськїм життї та користувався для мотивації вчинків і характеристики своїх героїв вислідами новочасних наук природніх.²⁾ Одначе властивим представником скандинавської натуралістичної драми є шведський письменник *Август Штріндберг* (1849—1912).

Розвиток західноєвропейської драми не остав без впливу на новїйші славянські літератури. Так Поляки мають свою псевдокласичну трагедію „Варвара Радзівілівна“ — *Фелінського*, реалізм Шекспіра і класицистичний ідеалізм Шіллера обєднує *Юлій Словацький* (1809—1849) у своїх творах: *Міндове, Марія Стюарт*,

¹⁾ З його драм перекладені українською мовою: *Ворог народу, Примари, Нора, Як ми мертві воскреснемо, Гедда Габлер, Підпори громадянства.*

²⁾ Prof. dr. Witkowski — *Das deutsche Drama des XIX. Jahrhunderts* B. G. Teutner — Leipzig 1913, стор. 100, сл.

Балядина і Лілля Венета, модерну драму в її найновіших проявленнях: неоромантизм, символізм і містицизм, репрезентують: *Висп'яньський, Ридель і Пишибишевський*.

В Росії вплив французької псевдокласичної драми викликав з кінцем XVIII. в. манію „трагедіописання“, що розвинулось паралельно до „одописання“, але вже з початком XIX. в. промощує собі дорогу в російській драмі реалізм, який породив такі цінні твори, як Грібоєдова — „Горе від ума“, Пушкіна — „Борис Годунов¹⁾“, Гоголя — „Ревізор з Петербурга²⁾“, Островського — Буря³⁾ і б. і. Новіше російське драматичне письменство остає переважно під пануванням натуралізму, як свідчать твори гр. *Льва Толстого* (Власть тьми) *Чехова* (Дядя Ваня, Вишневий сад, Чайка, і і.) *Горького* (Міщани, На дні) *Андрєєва*, і і. Історичну драму репрезентують: гр. Олексій Толстой і Дмитро Мережковський.

Українська драматична література розвинулася що йно в другій половині XIX. в., хоча не бракувало драматичних творів на протязі середньої доби нашого письменства, коли то в наших школах в XVII. і XVIII. вв. доживала свого віку середновічна духовна і шкільна драма, занесена на Україну з Польщі разом із схоластичною шкільною освітою. Відродження українською письменства, що починається Енеїдою Котляревського, приносить Україні й оновлення драматичного мистецтва, звязуючи його з течіями й проявленнями, що панують в західній Європі. Котляревського „Наталка Полтавка“ — є поетичною даниною, зложеною європейському сентименталізму, але разом з тим вона визначається реальним зображенням українського побуту і питомим українському народові гумором, прикметами, завдяки яким вона й досі держиться на українській сцені, оправдуючи тим своє названня „вічно юної“. До того самого типу сентиментально-народної оперетки належить також „Сватання на Гончарівці“ — Квітки. Але аж у 80-их рр. м. в. з'являється нова українська драма, завдяки діяльності української драматичної трійці, т. є: *Михайла Старицького* (1840—1904), *Марка Кропивницького* (1841—1910) та *Івана Тобілевича*, званого більше під літературним псевдонімом *Карпенка Карого* (1845—1907.) Та окремі умови політичного життя на Придніпрянщині, в яких приходилось жити й розвиватись українському театрові, спричинили однобічний розвиток українського драматичного мистецтва, що — примушене російськими цензурними умовами — замкнулось у тісні рами побутової драми й комедії, а схилиючись до смаку т. зв. недільної театральної публіки, виродилось у м'єлодраму з гопаком, чаркою та неми-

^{1) 2) 3)} перекладені українською мовою І. Франком, М. Садовським і М. Павликом.

нучою піснею. До того типу драм зачислити треба такі хахактерні для українського театру твори, як „*Ой не ходи Грицю*“, (на сюжет відомої народної пісні) — М. Старицького та „*Дай серцеві волю*“ — М. Кропивницького. Драматична творчість Тобілевича вийшла подекуди поза ці вузькі рамці народного побуту, змальовуючи в комедіях: „*Мартин Боруля*“, „*Сто тисяч*“, „*Хазяїн*“ „*Суєта*“, „*Житейське море*“ — картини з життя середнозаможної верстви українського громадянства без мельодраматичних акцесорій, що щедрою рукою розсипані в творах різних *Тогобочніх, Гайдамак, Маньків*, і т. п. „письменників“. Але й Галичина, не вважаючи на більш як піввікове існування української — що правда тільки мандрівної — сцени, не видала на полі драматичної поезії ні одного визначного твору, що підносивсяб понад поресічну міру побутової драми. Одиноким великим поетичним талантом Галицької України з кінця XIX і початку XX. в., *Іван Франко*, був занадто ліриком, а крім того занадто розбивав свою письменську творчість на різні царини поезії, науки й публіцистики, щоб у ділянці драми, яка вимагає найвищого напруження і сконцентрування творчої енергії, могли витворити цінності, рівновартні його епічним і ліричним творам. Всеж таки його драми: „*Украдене щастя*“, „*Сон князя Святослава*“, „*Кам'яна душа*“, „*Будка ч. 27.*“ та комедії: „*Учитель*“ і „*Майстер Чирняк*“ — відбігають далеко від шаблянової творчості українських драматургів 80-их і 90-их рр. XIX. в. Найновіша українська драма відбиває в собі головні впливи російського натуралізму та західноєвропейського модернізму. Найвизначніший її представник, *Володимир Винниченко*, здобув драматичними творами (*Щаблі життя, Великий молох, Базар, Брехня, Гріх, Чорна пантера і білий медвідь, Закон*, і б. і.), в яких порушив різні нетронуті ніким перед ним проблеми родинного й суспільного життя, не лиш українську, але й російську та німецьку сцену.

На окрему згадку заслугоє розвиток української історичної драми. Перші спроби, звеличати історичне минуле в драматичних творах, повстають у 70-их рр. на Галицькій Україні. Є то твори Омеляна Сгоновського (драма „*Федько Острожський*“ і трагедія „*Гальшка Острожська*“) та *Корнила Устияновича* („*Олег Святославич Овруцький*“ і „*Ярополк I Святославич*“), що з боку мистецького зовсім невдатні, нагадують німецькі скучні Hof- und Staatsaktionen,“ або деревляні трагедії російського письменника Сумарокова. Значний поступ, як у драматичній техніці, так і в трактуванні історичних проблемів, бачимо в М. Старицького, що намагався у своїх історичних драмах: „*Облога Буші*“, „*Богдан Хмельницький*“, „*Маруся Богуславка*“, „*Остання ніч*“ —

вийти на шлях, вказаний Шекспіром, т. зн. на тлі минулого малювати дійсних людей, а не тільки бездушні маски, персоніфікації певних чеснот або пороків в історичних костюмах. З новітніх українських драматичних письменників на полі історичної драми визначились: *Людмила Старицька-Черняхівська* своєю драмою „*Гетьман Дорошенко*“ та *С. Черкасенко* (псевдонім) драмою з часів кошого Івана Сірка п. з. „*Про що тирса шелестіла*“.

Великий ліричний талант, поетка *Леся Українка* (1872—1913), що дала українському письменству цілий ряд високопоетичних драматичних творів на історичні й казочно-героїчні сюжети, (як *Одержима*, *Лісова пісня*, *Камінний Господар*, *Вавилонський полон*, і і.), повних ніжної поетичної символіки і глибокого ліризму, за мало рахувалась в композиції й архітектоніці своїх творів із вимогами сценічної техніки і тому її драматичні твори, для яких найвідповіднійше буде імення драматичних поем, не збільшили рідного репертуару українського театру. Всеж таки розвиток українського драматичного письменства за послідні роки велить сподіватись, що й тота рубрика у загальнім білянсі нашого містецького дорібку перестане бути тільки пасивною, а запишеться позиціями, що творитимуть поважний вклад у скарбницю все-світньої культури.

ДОДАТОК.

Про найважніші роди й види прозових творів.

§ 1. Дефініція й поділ прозових творів.

Слово »проза« є латинського походження: *oratio proorsa* (— *proversa* —) називано бесіду невязану правилами метрики, бесіду щоденного життя, що керується тільки законами логіки і граматики. В літературі називаємо *прозовими* творами такі, котрі служать цілям науки і потребам практичного життя.

В звичайнім, щоденнім ужиттю цього слова привикли ми робити ріжницю між поетичними і прозовими рами по їх зовнішній словесній формі, називаючи поезією все те, що зложене віршами, мовою вязаною — в протиставленні до невязаної мови щоденного життя і науки. (Пор. § 6. Стилїстики.) В дійсности — як виказано в цит. §-і „Української Стилїстики — ані сама віршова форма не робить ще письменного твору поетичним, ані мова невязана — *oratio proorsa* — не є виключною питоменістю прозових творів. Бо поезія і проза — в першій мірі — це окремі засоби думання, шляхи людської думки. Поетичне думання, думання емоціонально-образове послугується словом як способом утрєвалєння уявних образів, прозове думання, доходячи шляхом аналізи й абстракції до витворєння понять, користується словом як виразником точно означених і безпомилкових назв річей. Отож кожде виявлєння прозового думання в письменнім слові дає прозовий твір, навіть хочби для цього виявлєння вжито найскуснійше збудованих віршів. Але що віршова форма вислову з питомими їй емоціонально-образовими й фігуральними стилїстичними засобами вяже прозаїста в точнім і безпомилковім означєнні понять, хоч не вяже поета у свобіднім виявлєнні образів і емоцій, то невязана мова — *oratio proorsa* — є найвідповіднішою виразовою формою для продуктів наукового думання і для потреб взаїмного порозуміння між людьми у щоденнім життїю.

Науку про форми й роди прози прийнято подекуди називати реторикою (— в ширшій змислі того слова —), хоч згідно з традицією клясичної давнини і гуманізму те ймення мо-

жна приложити тільки до ораторської або бесідничої прози. Давні Греки і Римляни називали реторикою (— *ῥητορικὴ* scil. *τέχνη* —) штуку гарного й добірного бесідування (по латині: *ars bene dicendi*) і були того пересвідчення, що тієї штуки можна навчитись у свідущих учителів, званих реторами. (Пор. вступ до „Української стилістики і ритміки“.) В тім розумінні булаб реторика частю загальної науки про роди й види прози.

Відповідно до змісту і призначення прозових творів ділимо прозу як окремий рід письменської творчости на:

- 1) історичну, що обіймає спомини, біографії, літописи і властиву історіографію, —
- 2) наукову — і
- 3) ораторську (бесідничу) тобто власне реторику в тіснішій змислі цього слова.

ГЛАВА I.

Історична проза.

§ 2. Спомини. — Листи.

А. Спомини.

Оповідання про те, що автор дійсно (не тільки у своїй уяві) пережив і бачив, чи то в певну якусь добу, чи на протязі цілого свого життя, називаємо записками або споминами. Вони можуть мати оповідаючо-описовий характер, коли автор розказує про свої вражіння з подорожі, описуючи оглядані ним краї і народи, змальовуючи побут, звичаї й обичаї людей, їх ношу, спосіб життя, житла, то що. Такий характер мають спомини з часів військової служби в Босні А. Чайківського — „З Фочі до Калиновика“, Е. Пігуляка — „Полонинські спомини“, Е. Олесницького — „З подорожних записок“, І. Кокорудза — „Спомини з Атен“, І. Петрушевича — „Спомини з Англії“, М. Грушевського — „З подорожних вражінь“, і б. і. Найстаршим зразком того роду письменства в нашій літературі є „Паломник Данила Мниха“ з початку XII. в., в якім описана подорож до Св. Землі. Часом такі вражіння передаються в формі листів з дороги, як н. пр. „Листи з подорожі“ — Я. Окуневського.

Спомини, в яких головна увага автора звернена на зображення пережитих ним подій, мають характер переважно оповідаючий. Коли автор стояв близько до історичних осіб і подій, або й сам брав участь у таких подіях, що складаються на історію його часу, то такі його спомини назвемо історичними споминами, записками, або мемуарами,¹⁾ як н. пр. „Спомини з русько-турецької війни 1877—1878 р.“ — М. Садовського, або О. Барвінського

¹⁾ з франц. *les memoires* = спомини, в польськ. *ramiętniki*.

— „Спомини з мого життя“. Такі спомини знані були вже в класичній давнині: у Греків „Анабаза“ Ксенофонта (445—335 пер. Р. Хр.), в якій описаний відворот 10.000 Греків, побитих у битві під Кунаксою (401 р. пер. Хр.), у Римлян спомини Цезара (100—44 пер. Хр.), „De bello Gallico“ і „De bello civili“. В наших письменстві до того роду творів треба зачислити деякі козацькі літописи, як н. пр. „Літопис Самовидця“. Спомини сучасників про визначних письменників називають літературними; такі н. пр. спомини М. Лазаревського про Тараса Шевченка.

Передаючи свої особисті вражіння й переживання, автор споминів послуговується часто всіма образowymi й емоціональними засобами слова, що його стиль роблять мистецьким, поетичним, як н. пр. картини походу й бою у „Споминах“ М. Садовського.

Події, записувані з дня на день, під свіжим вражінням пережитого, складають *дневник*; такі щоденні записки з життя визначних людей є важним джерелом для пізнання їхнього життя, взаємовідношень до сучасників, їхньої участі в історії даного часу. (Н. пр. Дневник — Т. Шевченка, з часу його заслання.)

Визначною прикметою споминів і записок є їх суб'єктивність: автор пише на основі свого особистого досвіду, описує те, що сам бачив, розказує про те, що сам пережив, оцінює події й особи з точки погляду своїх особистих вражін та інтересів. В тій суб'єктивности записок лежить вся їх принада, в ній є джерело того зацікавлення, з яким ми прочитуємо стрічки, що дозволяють нам заглянути в чужу душу, переживати чужі переживання. Але суб'єктивність, посунена до пристрасного засліплення, може відібрати споминам всяку ціну, коли їх автор свідомо невірно зображує сучасних людей і події, чи то для того, щоб виправдати себе перед судом історії, чи то, щоб осудити й опоганити своїх противників.

Б. Листи.

Як форма передачі письмом особистих, інтимних вражін і думок від людини до людини, лист властиво до літератури не належить. Однакож листи визначних осіб можуть займати нас будьто бездоганною стилістичною формою, будьто як документи часу, що творять на рівні з записками і споминами важне джерело до пізнання не тільки життя даної особи, але й її поглядів на сучасний світ і її оточення. Як вираз найінтимніших переживань, думок, почувань і настроїв людини, визначається лист ще більшою безпосередністю й суб'єктивністю, як записки або щоденник, і дає можливість заглянути в найтайніші тайники людської душі. Тому часто послуговуються повістярі листовною (епістолярною) формою для зображення психічних переживань дієвих осіб у романі.

§ 3. Життєписи.

Дуже близько до споминів стоять т. зв. автобіографії;¹⁾ називаємо так оповідання якоїсь визначної людини про її власне життя, хоч від народження, хоч тільки в певну, точно означену добу, як н. пр. автобіографія Шевченка в письмі до редактора „Народного Чтенія“ (по рос.) або автобіографія І. Франка п. з. „Мої молоді літа“.

Оповідання про життя якоїсь визначної людини, зложене іншою особою чи то на основі власних споминів, чи на основі джерельних матеріалів, творить біографію або життєпис. Біографія послуговується тимиже засобами зображення і такою самою методою наукового досліду, що й історіографія, і дуже часто входить як доповнення в склад більших історичних творів.

Розрізняємо історичні життєписи, в яких зображене життя важних у політичній історії осіб, культурно-історичні і літературно-історичні; ці послідні творять найважнішу основу літературно-історичних дослідів. В нашій письменстві зразковий історично-біографічний твір є книга М. Костомарова, (написана по російськи, українською мовою перекладена О. Барвінським,) п. з. „Руська історія в життєписах її головніших діячів“; на полі літературно-історичної біографії визначився О. Кониський життєписом Кобзаря п. з. „Т. Шевченко-Грушівський — Хроніка його життя“.

В нашій давній письменстві широко розвинулась т. зв. гагіографія, т. є життєписи Святих, зпершу перекладні, відтак почавши з XII. в. оригінальні „житія“, зібрані в Патерику, Прольогах та Мінеях.

§ 4. Історіографія.

А. Літописи.

У кожного народу з'являється в той час, коли вищі його кола познайомилися з ужиттям письма, потреба, закріпити для потомних пам'ять важних в історії подій писаними записками. Займаються тим ділом звичайно духовні, приготовуючи важніші події по порядку з дня на день, з місяця на місяць, з року на рік так, як вони дійшли до відома записуючого. Так повстає хроніка, хронограф²⁾ або літопис. Ріжниця між літописом і споминами лежить у способі зображення подій: коли спомини мають характер суб'єктивний, то хроніст-літописець оповідає про події, не висуваючи своєї особи, зовсім епічно, т. зн. об'єктивно,

¹⁾ з грецького: *αὐτός* = сам, *βίος* = життя і *γραφω* = пишу, описую.

²⁾ грецькі слова: *χρόνος* = час, *γραφω* = пишу, описую.

зображуючи події так, як вони відбилися в його свідомості. Тота об'єктивність літописця йде так далеко, що він заносить у своє писання без розбору весь зібраний ним матеріал, чи то з устного передання, чи з власного досвіду, перемішуючи казочне з дійсним, видумане з правдивим. При тому він зовсім не журиться взаємозалежністю і причиновістю подій, дбаючи тільки про те, щоб зберігти хронологічний порядок. Такий є початковий руський літопис, приписуваний печерському монахові Несторові, п. з. „Повѣсть временныхъ лѣтъ“, про початок київської держави до 1110 р., що доховався в двох списках, Лаврентієвським з XIV в. та Іпатським з XV. в. Продовженням цього першого літопису в Києві є т. зв. Київська літопись, а на галицькому ґрунті т. зв. Галицько-волинська літопись.

В часах козацьких воєн повстають на Україні козацькі літописи, які в партіях, оповідаючих про сучасні події, мають прикмету історичних споминів, мемуарів. Такі літописи Величка і Грабянки та анонімний літопис Самовидця.

Б. Прагматично-історичні твори.

Інакше як літописець, відноситься до свого завдання історик. Передусім, збираючи матеріал до історії якоїсь доби, він провірює його критично¹⁾, т. зн. старається в'яснити, на скільки свідочства сучасників і потомних про дані особи й події, є правдиві, або хоч правдоподібні. Ставляючи собі завдання, в'яснити й відкрити історичну правду, історик користується всіми доступними йому джерелами, порівнює їх між собою, контролює їх правдивість, виповняє прогалини, — і що йно як результат такої критичної роботи подає свій погляд на дану подію чи ряд подій. Критичне відношення до джерельного матеріалу має наслідком об'єктивність історика супроти зображуваних подій. Звичайно — більша або менша об'єктивність його погляду залежатиме як від повного використання джерел і критичного й безсторонного їх розроблення, так і від особистих його національних, політичних і суспільних поглядів. Непослідне значіння мають також наукові погляди тієї історичної школи, до якої даний автор належить. (Пор. становище Куліша до козацької доби нашої історії, або становище російської й української історіографії до т. зв. норманської теорії.)

Критичним розбором та оцінкою історичних джерел займаються т. зв. помічні історичні дисципліни. Найважливіші зпоміж них є:

¹⁾ з грецького: *κρίνω* = розсуджую, розбираю.

1) Порівняна лінгвістика — пояснює фактами і зявищами, взятими з порівняння різних мов, розвиток і культурний стан тих народів, що тими мовами говорили й були один з одним у взаєминах.

2) Археологія, епіграфіка й нумізматика.—*Археологія* описує знахідки, викопані на землях, заселених якимсь народом, та по їх походженні й приналежності змальовує культурний стан того народу в добу, до якої тоті знахідки відносяться. *Епіграфіка* розсліджує й використовує для історичного зображення написи, найдені на намогильних камінях, пам'ятниках, старинних будівлях, збруї, іконах, начинях, і т. п. — а *нумізматика* описує давні гроші й монети.

Здобутки тих помічних наук разом із безпосередніми історичними джерелами, т. є записками своїх і чужих літописців, грамотами і правними документами, споминами й записками сучасників, творять той джерельний матеріал, який історик має перевірити й розібрати критично, після чого може він приступити до вияснення внутрішнього й причинового звязку між поодинокими подіями. Таке становище історичного дослідника, що вияснює генезу даної історичної події і наслідки нею викликані, називається *прагматизмом*, а історія так трактована — *прагматичною*.

Пильнуючи прагматичного звязку, автор оцінює події відповідно до їх ваги і значіння для загального історичного розвитку нації, а ставляючи важніші події на перший плян, дає їм більше місця у викладі, ніж подіям менше важним, щодо значіння дрібнішим. Таке освітлення подій відповідно до їх ваги і значіння називається *історичною перспективою*.

Відповідно до того, який протяг часу та які краї, народи чи держави обіймає історик своїм дослідом, розрізняємо твори:

а) з обсягу всесвітньої історії, яку ділять звичайно на три епохи: старинні віки — до упадку західно-римської імперії, середні віки — до кінця XV. в. (т. зн. упадку Царгорода і відкриття дороги до Америки) і нові віки, які знов часто поділяють на дві доби: давнішу — до великої французької революції, і найновішу — після франц. революції аж до наших днів;

б) з обсягу історії одного народу або одної держави, як н. пр. „Історія римська“ — Момзена, або „Історія України-Руси“ М. Грушевського;

в) твори, що обіймають історію тільки одної доби або тільки одної важнішої події, звані *монографіями*.¹⁾ Такі н. пр. історичні

¹⁾ з грецьк.: *μόνος* = сам, один і *γράφω* = пишу, описую.

монографії з української історії Костомарова, Антоновича, М. Грушевського, С. Томашівського, В. Липинського, і б. і. Монографії, менші обемом або такі, що зображують менше важні події, називають *історичними нарисами* (в польськiм: *szkic historyczny*).

Історичні монографії послуговуються для зображення життя й характеру важних в історії осіб біографією і характеристикою (н. пр. монографія Костомарова п. з. Богдан Хмельницький).

ГЛАВА II.

Наукова проза.

§ 5. Опис.

В основі кожного наукового досліду, що ставить собі метою пізнання околицьного світу в усіх його виявленнях, лежить опис. Щоби якийсь предмет нашого змислового спостереження (все одно: річі, чи явища на них —) пізнати, треба його описати, як він виглядає, які його складові частини, яке місце йому в ряді однородних предметів, треба розслідити його походження і призначення, його завдання або функцію, і т. п. Такий опис звертає увагу на всі ті прикмети і признаки описуваного предмету або явища, що потрібні для точного й безпомилкового його визначення, і на тій основі дає його точне й однозначне окреслення, т. зв. дефініцію. (Пор. Стил. § 42. II, III.)

Як засіб наукового пізнання світу служить опис передусім теоретично-пізнавчим потребам природничих наук, тобто географії, фізики, зоології, ботаніки й мінералогії, анатомії, фізіології, і т. п. та їх прикладно-практичним приміненням в медицині, фармакології, техніці, промислі, то що.

Ціль і призначення наукового опису обумовлюють його стиль, який повинен бути безумовно ясний і точний, послуговуючись словами як знаками точних і безпомилкових понять, подібно як математика цифрами й символами.

§ 6. Наукові твори, розвідки і трактати.

Виходячи від опису пізнаваних змисловим спостереженням предметів і явищ, людська думка бажає збагнути їх суть і природу, а послуговуючись абстракцією, аналізом й синтезом визначає, класифікує й систематизує всю ту багатоту матеріальних і духових явищ, що творить матеріал її пізнання, щоб тим способом дійти до відкриття взаємозалежності досліджуваних предметів і явищ та до встановлення загальних законів, які ними кермують. (Пор. Стил. § 42. III.) Відповідно до природи тих явищ „розпадається все широке пізнання світу на три величезні

теоретичні ділянки: пізнання світу в його соціальних і культурних виявленнях (гуманітарні науки);¹⁾ пізнання світу в його фізичних виявленнях, з метою встановлення одвічних законів розвитку природи в її широкому розумінні (природничі науки);²⁾ нарешті — цикль математичних наук, що виучує закони змінення величини або, в широкому розумінні, досліджує функціональну залежність.³⁾ Науковий дослід, що ставить собі метою, обійняти цілість наукового пізнання світу, підвести підсумки поодиноких ділянок знання й поставити їх в одноцільне взаємовідношення — творить суть *філософичної спекуляції*.

Наукова діяльність людського духа, звернена на одну з названих вище трьох ділянок пізнання, може мати чисто теоретичні завдання, коли річ у тім, щоби знайти наукову правду без огляду на її практичну вартість для людського життя, — або прикладно-практичні, — коли людина хоче здобутки наукових дослідів примінити в життю, щоб вплинути так на зміну матеріяльних і духових умов життя. Таким способом кожда наукова, теоретично-пізнавча діяльність людського ума може мати для людини і практичне значіння, даючи їй можливість, будувати своє життя відповідно до здобутків науки.

Основною стилістичною формою наукових творів є розвідка, яка послуговуючись методами досліду, описаними в логіці й методології, старається розкрити й вияснити наукову правду в даній ділянці пізнання. Але, що не всі здобутки наукових дослідів мають математичну евідентність правдивості, то автор наукової розвідки мусить не тільки доказати правдивість своїх висновків, але й опрокинути противні твердження інших дослідників, виказуючи їх неправдивість. Тому найважнішим елементом розвідки як і кожного наукового твору є доказ, хоч прямий, хоч посередний.

Розвідка, необмежена до вияснення одної наукової проблеми, одного факту або явища, але обіймаюча цілість однородних явищ (н. пр. фізичних, хемічних, біологічних, соціологічних, мовних, і т. п.) творить т. зв. трактат або виклад. Розвідки, трактати й виклади поділяються по своєму змісту, відповідно до того з якої теоретичної ділянки пізнання взятий предмет наукового досліду; з того погляду розрізняємо наукові твори філософичного змісту, гуманітарно-наукові, природничо-наукові й математичні. Ряд лекцій або викладів з ділянки якоїсь науки, що подають здобутки тієї науки і вводять в наукову методу до-

¹⁾ в нім. Geisteswissenschaften.

²⁾ „ Naturwissenschaften.

³⁾ О. Дорошкевич: Українська література в школі — стор. 25.

сліду, а призначених для студентів вищих шкіл (університетів), називають звичайно курсом, н. пр. курс цивільного права, курс експериментальної фізики, анатомії й фізіології рослин, і т. п. Книжки, в яких результати наукових дослідів подані в звязкий й загально доступний спосіб, у приміненні до потреб учнів низших і середніх шкіл, називаються підручниками, н. пр. „Підручник фізики й хемії для низших клас шкіл середніх“, — „Психологія — підручник для середніх шкіл“, і т. п.

У давніх Греків і Римлян виклад філософічних істин зодягано часто в діялогічну форму; такі н. пр. філософічні діялоги *Платона*, (— як *Файдон* або про безсмертність душі, —) у Греків, та наслідувані з грецького Ціцеронові діялоги у Римлян (як н. пр. *De senectute* — про старість).

ГЛАВА III.

Бесіднича проза.

§ 7. Дефініція й поділ.

Кожда промова (прилюдна бесіда) — є то по своїй суті розвідка, призначена до устного виголошення перед більшим збором людей, з метою, переконати слухачів у справедливості гадки бесідника і так вплинути на їх волю. Призначення й мета промови обусловлюють знов ті окремі признаки, що відріжняють реторичну прозу від наукової, стиль промови від стилю розвідки.

Незалежно від самого змісту промови і більшої або меншої стійности доказових аргументів має бесідник можливість вже самим способом виголошення (*pronuntiatio*): модуляціями голосу, ритмічністю слова, мімікою лица, жестами й рухами тіла — впливати безпосередно на ум, почуття й волю своїх слухачів. У цім може бесідникові також багато допомогти вплив його власної особи, його значіння (авторитет) і популярність, наслідком чого зявляються у слухачів почування прихильности й довіря, що влекшують вельми бесідникові його завдання. Тому грецька й римська реторика вчила, щоб бесідник із самого початку, в уводі до своєї промови, старався здобути прихильність і довіря слухачів.

Маючи метою переконати слухачів у правдивості й справедливості своїх думок і поглядів, промовець послугується не тільки логічним способом прямого й посереднього доказу, як автор наукової розвідки, але старається захопити їх увагу, порушити їх душу й серце, вплинути на їх почуття, щоб таким чином звернути їх волю в бажанім для себе напрямі. Вміти промовляти — то значить: вміти *говорити переконуючо*. Промовець, що має той дар і знання, володіє душами своїх слухачів, як сві-

дущий капельник-диригент інструментами своєї оркестри. Застосовуючи в міру потреби й відповідно до умового рівня слухачів всі форми й засоби говореного слова, він послугується то оповіданням і описом, то викладом й доказом, а складаючи свої слова у звучні, гармонійні фрази і користуючись всіми емоційно-образовими й фігуральними засобами мови, впливає так на настрої і почуття слухачів, одушевляє й пориває їх за собою, відбирає їм їхнє власне самопочуття, а приневолює до рішень, нераз зовсім противних їх замірам і бажанням. І тільки така промова, в якій скривається тота потенціальна енергія безпосереднього впливання на збірну психіку маси, відповідає вповні своїй завданню і призначенню.

І хоч така промова повстає звичайно не в кабінетній тиші, як вислід пильного й дбайливого підготування, тільки під вражінням хвилі й у настрою, зродженім під впливом тої многоголової маси, для якої вона призначена, а дуже часто у розгарі й під впливом боротьби, — то булоб помилкою думати, що всі блискучі промови великих бесідників родились „ex improvisu“, в ту хвилю, коли промовець стояв лицем в лице перед своїми слухачами. Для того, щоб сказати добру промову, треба: 1) мати що сказати, т. зн. знати основно той предмет, про який хтось береться говорити, — і 2) вміти сказати, т. зн. вповні опанувати зовнішню форму вислову. З того погляду для бесідника важні й однаково потрібні всі елементи, форми й засоби мови, в царстві слова мусить він бути суверенним володарем, для якого нема ніяких тайн і ніяких труднощів. А те панування в царстві слова дається тільки наукою; ту істину виразили вже давні Римляни словами: „*roētae nascuntur, oratores fiunt*“. Наукою можна побороти вроджені недостатки й хиби, що зменшають або й відбирають можливість доброго й виразного говорення, (— як н. пр. Демостен, —) наукою здобувається добру й виразну дикцію, наукою — врешті — осягається знання тих емоційно-образових і фігуральних засобів мови, які не є тільки пустою окрасою стилю, а в міру й на відповіднім місці вжиті можуть бути одним з найуспішніших способів впливання на почуття й волю слухачів. Тієї науки потребує кожда інтелігентна людина, бо кожда може знайтися в такім положенні, що буде мусіла сказати іншим людям те, чим у даний момент повні її ум, душа і серце. Особливож ті, що покликані кермувати душами й умами інших, духовні й учителі, мусять те знання осягнути вповні, бо ту, як і у всіх інших ділянках людського знання, має вагу засада: „*Ein halbes Wissen ist kein Wissen!*“

Як кожний інший словесний або письменний твір, так і промова повинна держатись певного пляну в розвитку гадок. З того погляду давня греко-римська реторика, що вчила даний матеріял порядкувати згідно з вимогами логіки й діалектики, не втратила й досі свого цілкового значіння. Розрізняла вона сім складових частей промови: 1) увід (exordium), 2) виклад теми (expositio), 3) поділ тобто аналізу (divisio), 4) оповідання події, що дала привід до виголошення промови (narratio), 5) докази (argumentatio), 6) часть патетична (pars pathetica), призначена для порушення й захоплення почувань слухачів, — 7) закінчення (conclusio). Правда, вже в старині не всі тоті части мали однакову вагу і значіння, і не всі віднайдуться в повнім складі в таких зразкових творах, як промови Демостена або Цицерона. Однакож у кожній промові повинні знайти місце три основні складові части кожного письменного твору, тобто: 1) увід, 2) річ властива, що обійматиме виклад теми і докази, та 3) закінчення, що інколи може прийняти форму патетичної апострофи (пор. Стиліст. § 41.).

Так н. пр. у промові А. Крушельницького „В свято відродження“ переводить оратор у вводі порівняння між долею дрібної цвітки з Маркіянового вірша: „Цвітка дрібная“ і трагедією його життя. Поклавши в основу своєї промови гадку про невмиручість Генія народу, автор ставить тезу: „сьогоднішнє наше свято — це не свято поета, письменника, — це свято Генія народу“, — і доказує ту тезу порівнянням двох галицьких письменників: Маркіяна Шашкевича й Івана Франка. Перший з них прочував тільки неясно ту хвилю, коли „свободоньки сонічко заблисне“, другий вірив твердо „в силу духа і в день воскресний“ свого народу, і тій вірі дав сильний і одушевлений вислів. Це — перша часть промови. У другій части показує промовець той звязок, що заходить між бережанською землею і життям Маркіяна, який був учнем бережанської гімназії, а в закінченні звертається з горячим зазивом до бережанської української молоді, щоб свято памяти батька нашого відродження записала незатертим спомином у своїх серцях, щоб згадка на це свято „була їй на весь життєвий шлях провідною звіздою в прямуюванні до повного відродження України...“ — Таким чином патетична часть сходиться із закінченням промови.

(Завдання: Проаналізувати й улсжити плян (диспозицію) інших промов, що містяться в III. і IV. Читанці).

Успішність промови залежить однакож не так від такого чи іншого упорядкування гадок, як від зовнішньої форми вислову і вмілого виголошення. Давня реторика вчила, висловлювати гадки у скусних періодах, будованих із захованням симетрії й ритмічного взаємовідношення складових частей, що в результаті давало

ритм говореного слова, т. зв. *numerus oratorius*. Цей реторичний ритм мав високу ціну в старинних учителів реторики, як один з найуспішніших способів, притягти й запанувати над увагою слухачів. Але й найкращі, з погляду на евритміку й евфонію бездоганні, фрази промови набирають життя що йно у виголошенні. Правильну й виразну дикцію, тобто опанування техніки живого слова, можна осягнути, як і кожду зручність (*Fertigkeit*), відповідною наукою і вправою. Передумовою для цього буде добре й виразне голосне читання письмених творів у школі.

Відповідно до змісту і призначення ділимо твори реторичної прози на вимову: 1) духовну, що обіймає проповіді (казання) й духовні поучення (гомелії), — і 2) світську. Світська реторика може в свою чергу обіймати твори ріжного змісту і призначення. За прикладом греко-римської реторики поділяємо світську вимову на:

I) Політичну (соймову, парляментарну, вічеву), коли бесідник розглядає якесь питання державної чи громадської політики з точки погляду публичних, національних, суспільних або партійних інтересів. Мета такої промови, переконати слухачів у слушности бороненої бесідником політичної тези, а в неслухности поглядів противників, та вплинути на рішення зборів, яке виявляється звичайно в ухвалі, винесенні якоїсь постанови, резолюції чи закону. — Приклади: Бесіди Демостена проти Филипа Македонського або бесіди Цицерона проти Катиліни.

II) Судову, — коли промовець боронить перед судом майна, життя або чести громадянина, що попав у дійсну або тільки здогадну колізію із законом, або заступає інтереси порушеного правного порядку, (промови судових оборонців, адвокатів або присяжних повірених, і публичних або приватних обвинителів, прокураторів). Приклади: *Платона* — Оборона Сократа, судові бесіди *Цицерона*: *Pro Milone*, *Pro Sexto Roscio Amerino*, *Pro Archia poeta*, *Actiones in C. Verrem*, і б. і.

III) Принагідну — н. пр. святочні промови в роковини пам'ятних днів, привітні, прощальні, похвальні, похоронні й і. промови. Приклади: Промови, поміщені в III. і IV. Читанці.

§ 8. Історичний погляд на розвиток реторичної прози.

Блискучий свій розвиток завдячує грецька реторична проза Атенцям, у яких розцвіт політичного життя та широка участь громадян у завідуванні справами держави і в судівництві витворили для цього вельми сприятливі умови. Разом з тим з'являються в Атонах вже дуже вчасно учителі реторичного мистецтва, які підіймалися вивчити за гроші кожного, промовляти публично

чи то у власній справі, чи в загальній. В потребі був такий ретор готов виступити як оборонець і речник того, хто його заплатив, особливо в судових спорах і процесах. Зпоміж грецьких бесідників другої доби (500—300 р. пер. Р. Хр.) визначились особливо, згаданий вже Демостен (384—322) і його політичний противник, Аїсхін. Великий атенський державний муж, Періклє, не списував своїх промов, одначе те, що з його слів наводить грецький історик цього часу, Тукідид, (456—396) (н. пр. славна промова Періклє в честь поляглих під Саляміною Атенців) дає пізнати великий ораторський талант цього знаменитого політика.

Теоретичні положення грецької реторики, яким основу поклав Аристотель своєю книгою „*περὶ ρητορικῆς*“, поглибили й видосконалили Римляни, в яких теж розвиток публичного життя за републики, виборна система призначування кандидатів на урядові посади й устрій судівництва, давали широке поле для розвитку штуки доброго промовлювання (*ars bene dicendi*). З римських бесідників і теоретиків реторики треба назвати згаданого вже Ціцерона (106—43 пер. Р. Хр.), який римську реторичну прозу поставив як з боку бездоганности форми так і щодо змісту на ступінь повної досконалости. Крім промов полишив Ціцерон також теоретичні твори про реторику, як „*Brutus sive de oratore*“ і „*De claris oratoribus liber*“. В часах цісарства римська вимова упадає й вироджується в панегіризм. З пізнійших бесідників визначився Пліній молодший, що в X. книгах своїх „листів“ полишив дуже цінний документ свого часу, і його учитель Квінтіліян (пор. Стилістика — Вступ, стор. 2.), якого підручник реторики „*Institutio oratoria*“ став у середніх віках підставою схолястичної реторики й діалектики.

Середні віки покористувались греко-римською реторикою для цілей проповідування Христової науки, витворивши релігійну вимову, гомілію і проповідь. Зпоміж християнських бесідників-проповідників сх. церкви найбільшу славу зєднав собі своїми проповідями Св. Іван, прозваний Золотоустим. І в нас, на Україні, з прийняттям християнства, з'являється духовна проповідь, зпершу перекладна, в творах византійських отців церкви: згаданого вже Івана Золотоустого, Григорія Богослова, Василя Великого, Івана Дамаскина, Теодора Студита, Єфрема Сирина, і і., а відтак оригінальна, що відразу може повеличатись такими блискучими шедеврами, як „Слово о законі і благодати“ з похвалою „кагану нашему Владимиру“ митрополита Іларіона (XI. в.) та „Слова“ й „поучення“ єпископа Кирила Турівського (XII. в.). В творах пізнійших проповідників схолястичної, латино-польської школи, Лазаря Барановича, Іоанікія Галятовського, Антона

Радивилівського (усі три з XVII. в.), приймає проповідь характер штучної схолястичної реторики, змістом своїм чужої тодішньому життю народу, і тому незрозумілою для широких народніх мас. Правда, в їх творах пробиває собі чим раз виразнійше дорогу жива народня мова, зводячи успішну боротьбу і з церковщиною з одного, і з польщиною з другого боку. Але політичні події другої половини XVII. і протягом XVIII. в., що мали наслідком русифікацію української церкви під московським пануванням, а відчуження духовенства від народу на українських землях під Польщею, були причиною, що народня мова у проповідях що раз більше уступає місця на Лівобережній Україні російській мові, а на Правобережній і в Галичині — церковщині, а відтак і польщині.

Галицько-українське відродження, якому почин дав М. Шашкевич, визволює і проповідь з оков церковщини й польщини. В 60-их і 70-их рр., головнo під впливом молодих священників, т. зв. „народовців“, запановує в Галичині у проповіді виключно українська мова; до найбільше відомих галицько-українських проповідників належать: о. Данило Танякевич, о. Т. Лежогубський і митрополит Андрій Шептицький. На Придніпрянщині, коли не рахувати такої неспіливої спроби, як „Проповіді Гречулевича“, видані Кулішем, українську мову в церковну проповідь ввела що йно велика революція 1917 р.

Конституційне життя в б. австрійській державі дало Українцям в Галичині й на Буковині змогу, виступити на політичнім полі як самостійний чинник, що домагався належної участі в державнім життю. Політичні провідники галицьких і буковинських Українців стають на вічах і в репрезентаційних установах речниками національно-політичних потреб і домагань свого народу. Так розвинулась у нас своя політична вимова, якої найвизначнішими представниками є б. послы до австрійського парламенту та галицького й буковинського краєвих*соймів: Юліян Романчук, пок. Євген Олесницький, Олександр Барвінський, Др. Степан Смаль-Стоцький, Микола Василько, й і.

КІНЕЦЬ.

Показчик імен.

- Авербах Бертольд 75.
 Айсхиль 120, 122, 126—127, 141
 Айсхін 158
 Айхендорф Йосиф 72, 75
 Алєксіс Вілібальд (псевдонім
 нім. письменника В. Г. Гер-
 рінга) 73
 Алькай 89
 св. Амврозій 96
 Анакреон 89
 Андерзен Ганс Хрiстіян 25, 77
 Андрєв Лєонід 76
 Антонович Володимир 152
 Апулей Люцій 68, 79
 Аристид з Мілету гл. Поправки
 й доповнення.
 Аристотель 120, 121, 136, 137,
 158
 Аристофан 129
 Аріост Льодовіко 55, 70
 Архільох з Парос 103
 Асник Адам 88
 Афраній Люцій 132
 Байрон Джордж Ноель Гордон,
 Льорд 38, 42, 93, 104, 120
 Бальзак Онорé 74, 140
 Баранович Лазар 158
 Барбе д' Орвілі Юлій 77
 Барберіно Франческо 79
 Барбе Анрі Огюст 104
 Барвінський Володимир 78
 Барвінський Олександр 147,
 148, 149, 159
 Бен Джонсон 136
 Бернатович Фелікс 73
 Бєстужев-Марлінський Олек-
 сандер 76
 Бєлінський Віссаріон 67
 Бернзон Бернштерне 77, 80
 Блюмавер Альойз 57
 Бирчак Володимир, др. 66
 Богогласник (почаївський) 108
 Боккачіо Джованні 70, 79, 80
 Бомарше (Карон) Пер Авгу-
 стин 139
 Бордуляк Тимотей 81
 Боян 27, 59
 Буальо-Дєпрео Никола 94, 95,
 104, 136, 137
 Бульвер Едуард 72
 Буонаротті Мікель Анджельо
 90
 Бурже Поль 66, 75
 Бюрґер Готфрід Август 32, 90
 Ваґнер Рихард 125
 Вальтер (von der Vogelweide)
 89
 Валюа Марґеріта 80
 св. Василій Вел. 158
 Василько Микола 159
 Васильченко Сергій 123
 Ведєкінд Франк 141
 Величко Самійло 150
 Вергілій (P. Vergilius Maro) 26,
 54, 56, 61, 82
 Вернер Захарія 140
 Винниченко Володимир 79, 81,
 144
 Висп'янський Станислав 143
 Вовчок Марко (псевдонім пись-
 менниці Марії Маркович) 17,
 19, 64, 78, 80
 Вольтер (власиво: Арус Фран-
 суа Марі) 55, 122, 137
 Воробкевич Сидір (псевдонім:
 Данило Млака) 44, 88
 Вороний Микола 20
 Востоков Олександр 59
 Гавптман Герґарт 141
 Гайдєнштам Вернер 77
 Гайзе Павло 75

Гайне Гайнріх 38, 88, 89, 97, 104
 Гальбе Макс 141
 Гамсун Кнут 77
 Гартлебен Отто Еріх 141
 Гартман Едуард 12
 Гезіод 26
 Геліодор, єпископ 69
 Гер Йоган К. 75
 Геродот 26
 Гітопадеша, збірка староінд.
 байок і казок 24
 Глібів Леонід (псевдонім: Ді-
 дусь Кенір) 99, 101, 108
 Гнатюк Володимир 25
 Гоголь Микола 3, 9, 20, 30, 33,
 63, 73, 76, 104, 112, 114, 119,
 123, 143
 Головацький Яків 107
 Гомер 17, 26, 51, 56, 61
 Горацій (Q. Horatius Flaccus)
 89, 94, 95, 103, 104, 131
 Гофман Ернест Теодор Амадей
 72
 Гофмансталь, фон, Гуго 141
 Грабянка Григорій 150
 Гребінка Євген 74, 99, 100, 101
 св. Григорій Богослов 158
 Грінченко Борис 101
 Грушевський Михайло, проф. 2,
 147, 151, 152
 Гюґо Віктор 72, 89, 95, 124
 Ґаятовський Іоанікій 158
 Ґете Йоган Вольфганґ 9, 11, 13,
 32, 56, 58, 68, 71, 75, 87, 88,
 89, 90, 93, 106, 120, 122, 139,
 140
 Гонґора Люїз гл. Поправки й до-
 повнення
 Гонкур, брати (Едмунд і Юлій)
 75
 Горкій Максим 76, 143
 Гоцинський Северин 38
 Грібоедов Олександр 143
 Грільпарцер Франц 122, 134, 140
 Гріммельсгаузен Яков Хрісто-
 фель 71
 Грім, брати (Яков і Вільгельм)
 25
 Гуцков Карль 141
 Давид, цар 97

Дан Фелікс 73
 Данило Мних 147
 Данте Аліґієрі 55, 70
 Деметрій з Фалерону 100
 Демостен 155, 156, 157, 158
 Дефо Данило 71
 Державин Гаврило 95
 Дідеро Дені 139
 Дікенс Чарльз 76, 80
 Дмитрієв Іван 95
 Доде Альфонс 75, 80
 Дорошкевич Олександр 153
 Достоевський Федір 76
 Дюма Олександр, старший 72,
 140
 Дюма Олександр, Син 140
 Еберс Юрій 73
 Еверс Ганс Гайнц 77
 Еврипід 122, 128, 129, 131
 Евстатій 69
 Едда, староґерм. збірник мітів
 26
 Езоп 99, 100
 Еліот Джордж (псевдонім англ.
 письменниці: Анни Марії
 Еванс) 76
 Енній (Q. Ennius) 103
 Епіхарм з Меґари 129
 Єнзен Альфред, проф. 57
 Єрузалем Вільгельм, проф. др.
 30
 св. Єфрем Сирин 158
 Жеромський Стефан 73, 76
 Житецький Павло 26
 Жодель Етієн 137
 Жуковський Василь 33, 33
 Загул Дмитро 89
 Залеський Йосиф Богдан 88
 Заревич Федір 78
 Золя Еміль 66, 75, 80, 140
 Зудерман Герман 76, 141
 Йов, книга, староеврейська по-
 ема 5, 96
 Ібзен Генрик 120, 121, 148
 св. Іван Дамаскин 69, 96, 158
 св. Іван Золотоуст (Христо-
 стом) 158
 Іларіон, митрополит 158

Іляда 45, 50, 51, 52, 54
 Ількевич Григорій 107
 Калевала, фінський народн.
 епос 50
 Каллістен з Олінту 68
 Кальдерон Педро 134, 139
 Камоєнш Люїз 55
 Кантемір Антіох 104
 Карамзін Микола 39
 Карманський Петро 89, 93, 140
 Карпенко Карий, гл. Тобілевич
 Кахникевич Володимир 73
 Квінтіліан (M. Fabius Quinti-
 lianus) 158
 Квітка - Основяненко Григорій
 33, 39, 63, 67, 78, 80, 143
 Келлер Готфрід 75
 Келлерман Бернард 76
 Кернер Теодор 140
 Кльопшток Фридрих Готліб 55,
 95
 Кляйст Гайнріх 80, 141
 Кобилянська Ольга 79
 Козлов Іван 38
 Козловський Олександр 91
 Козьмян Каєтан 56
 Кокорудз Ілля, др. 147
 Колесса Філарет, проф. др. 46,
 48, 59, 84
 Кольцов Олексій 88
 Кониський Олександр 79, 80,
 149
 Кононенко Мусій 29, 93
 Конопницька Марія 88
 Константин Кефалія 105
 Корнейль Пер 122, 134, 137, 138
 Короленко Володимир 76
 Костомарів Микола 74, 149, 152
 Котляревський Іван 56, 57, 78,
 95, 104, 125, 143
 Коцюбинський Михайло 81
 Красінський Зигмунт 38, 120
 Красіцький Ігнат 100, 104
 Кратин 129
 Крашевський Йосиф Ігнат 73,
 76
 Крилов Іван 100
 Кримський Агатангел 79, 91
 Кропивницький Марко 143, 144
 Крушельницький Антін 33, 79,
 89, 156

Ксенофонт 68, 143
 Куліш Пантелеймон 19, 43, 73,
 74, 83, 97, 135, 150, 159
 Лазаревський Михайло 148
 Левицький Модест 19, 81
 Левицький - Нечуй Іван 9, 64,
 67, 78, 80
 Лежогубський Теодозій 159
 Лепкий Богдан 58, 81, 93, 94
 Ленав Николай 88, 89
 Ленартович Теофіль 88
 Лермонтов Михайло 38, 76, 89,
 93, 98
 Лесаж Ален Рене 71
 Лессінг Готгольд Ефраїм 100,
 122, 139
 Липинський Вячеслав 152
 Лілі Джон гл. Поправки й до-
 повнення.
 Ломоносов Михайло 95
 Ломброзо Цезар 7
 Льоні 68
 Льопе де Вега Фелікс 134
 Лукіянович Денис 79
 Лягерлеф Сельма 77
 Ляфонтен Жан 100
 Ляшамбоді Пер 99, 101
 Люкян з Самосати 79
 Люцілій (C. Lucilius) 103
 Магабгарата, староінд. епос
 50
 Маєр Конрад Фердинанд 32, 80
 Майрінг Іустав 78
 Маковей Осип, др. 64, 74, 97
 Максимович Михайло 59
 Малерб Франсуа 95
 Маріні Джамбаттіста — гл. По-
 правки й доповнення.
 Маркович Дмитро 81
 Марлов Хрістофер 135
 Мартович Лесь 79, 81
 Марціяль (M. Valerius Martialis)
 106
 Менандр 129, 132
 Мережковський Дмитро 73, 143
 Метерлінк Моріс 110
 Мирний Панас (псевдонім Опа-
 наса Рудченка) 64, 66, 67, 78
 Мілетські історії 68, 79
 Мільтон Джон 55

Міцкевич Адам 32, 33, 38, 56,
68, 89, 90, 95, 120
Могилиницький Антін 43
Мозарт Вольфганг Амадей 139
Молієр (власн. назвисько: По-
клен Жан Баптіст) 123, 132,
138—139
Момзен Теодор 151
д'Мопасан Гі 74, 80
Мордовців Данило 74
Мюссе Альфред 89, 97, 140
Назарук Осип, др. 65, 74
Нестор, літописець 25, 150
Некрасов Микола 88, 93
Немцевич Юліян Урсин 73
Николишин Дмитро 3
Нібелюні, пісня про..., старо-
нім. народн. епос 45, 50, 52
Новаліс (Гарденберг Фрідріх
Леопольд) 72, 75, 80
Овідій (P. Ovidius Naso) 26, 89
Огоновський Омелян, проф. др.
58, 62, 144
Одіссея 45, 50
Ожешко Еліза 76
Окуневський Ярослав, др. 147
Олесницький Євген, др. 147, 159
Олесь Олександр (псевдонім
Кандиби О.) 89, 91, 94
Опільський Юліян (літерат.
псевдонім) 74
Осіпов Микола 57
Островський Олександр 143
Павлик Михайло 76, 143
Панчатантра, збірник старо-
інд. казок і байок 24, 99
Пачовський Василь 33, 89
Періклі 158
Персі Тома, єпископ 32
Петрарка Франческо 90
Петроній Арбітер 68
Петрушевич Іван 147
Пігуляк Єротеї 147
Підеша (літерат. псевдонім) 66,
79
Піндар 94, 95
Пліній молодший (C. Plinius
iun.) 158
Плєвт (Titus Maccius Plautus)
129, 132, 138

Плятон 4, 154, 157
По Едгар Алян 77
Поль Жан (псевдонім нім. пись-
менника: Ріхтера Ганса Па-
вла Фридр.) 75
Понтопідан Генрик 77
Потебня Олександр 99
Прево Марсель 75
Проперцій (Sextus Propertius)
89, 92
Прус Болеслав (псевдонім
польськ. письм. Гловацького
Олександра) 73, 76
Псалтир 96
Пушкін Олександр 33, 38, 73,
76, 88, 89, 90, 93, 143
Пшибишевський Станіслав 78,
143
Рабе Вільгельм 75
Равпах Ернест 140
Радивилівський Антін 159
Рамаяна, староінд. епос 50
Расін Жан 122, 137
Реймонт Владислав 73, 76
Ржевуський Генрик 73
Ридель Люціян 143
Річардсон Самуїл 39, 71
Родзевич Марія 76
Ролянд, пісня про..., старо-
франц. епос 45, 50, 68
Романчук Юліян 159
Ронзар Пер 55
Россіні Йоахим 139
Руданський Степан 30, 31, 43,
44, 88
Рудченко Іван 25
Рудченко Опанас гл. Панас
Мирний
Руссо Жан Жак 66, 71
Садовський Микола 143, 147,
148
Саквіл Тома, граф Дорест 135
Саккеті Франко 79
Салтиков-Шедрин Михайло
104
Самійленко Володимир 30, 91,
101, 104, 108
Самовидець, літописець 148,
150
Сапфo 88

Сарду Вікторієн 140
 Свіфт Джонатан 104
 Сенека (L. Appaeus Seneca) 122, 131, 136
 Сервантес Мігуель де Саведра 9, 70, 104, 134
 Сенкевич Генрик 73, 76
 Симонів Матвій (псевдонім: Номис) 107
 Сідні (Sidney) Филип, сер, 136
 Сімонід з Кеос 105
 Скаррон Поль 57
 Скот Вальтер 71, 72
 Скріб Августин Євген 140
 Словацький Юлій 38, 89, 95, 104, 142
 Слово о полку Ігоря 26, 27, 45, 49, 58—62, 85, 91
 Сократ 129
 Сольон 92
 Софокль 112, 120, 122, 127—128
 Стаель, Мадам, Анна Люїза 140
 Старицький Михайло 43, 122, 143, 144
 Старицька-Черняхівська Людмила 122, 145
 Стефаник Василь 81
 Стоцький-Смаль Стефан, проф. др. 159
 Сумароков Олександр 137, 144
 Танячкевич Данило 159
 Тассо Торквато 55
 Текерей Уїлліам 76
 Теоґніс з Меґари 92
 Теодор Продром 69
 Теодор Студит 158
 Теокрит 82, 83
 Теренцій Афер (P. Terentius Afer) 129, 132, 136, 138
 Теренцій Варрон (M. Terentius Varro Reatinus) 103
 Теспіс 126
 Тетмаєр Казимир 89
 Тиртей 92
 Тисяч і одна ніч, збірник арабських казок 24
 Тиховський Ю. 59
 Тібуль (Albius Tibullus) 89, 99
 Тік Доротея 139
 Тік Людвик 72, 75, 80, 139

Тобілевич Іван (псевдонім: Карпенко Карий) 143, 144
 Толстой Лев 73, 76, 143
 Толстой Олексій 73, 143
 Томашівський Стефан, др. 152
 Тукидид 158
 Тургенєв Іван 76
 Турівський Кирило, єпископ 158
 Уайльд (Wilde) Оскар 77
 Українка Леся (псевдонім Ля-рисси Косачівної) 43, 91, 145
 Улянд Людвиг 11, 32, 140
 Устиянович Корнило 144
 Федр 99, 100
 Федькович Юрій 88
 Фелінський Альойзій 142
 Фет Афанасій 89
 Фібіг Кляра 76
 Філянський Микола 89
 Фішер (Vischer) Фридрих Теодор 16
 Фльобер Густав 72, 74, 140
 Фрайенфельс-Мюллер Рихард 84
 Фрайтаґ Густав 73
 Франко Іван 9, 30, 38, 43, 58, 66, 67, 68, 69, 70, 74, 78, 80, 83, 89, 91, 93, 94, 101, 104, 105, 106, 107, 135, 143, 149.
 Франс Анатоль 72, 75
 Фредро Олександр 139
 Фриніх 129
 Херасков Михайло 56, 137
 Хоткевич Гнат 79
 Чайковський Андрій, др. 74, 79, 147
 Черкасенко Спіридон 122, 145
 Чехов Антін 76, 143
 Цезар (C. Iulius Caesar) 148
 Ціцерон (M. Tullius Cicero) 154, 156, 157, 158
 Шахнаме, староперський епос 50
 Шашкевич Маркіян 93, 97, 159
 Шевченко Тарас 2, 8, 9, 10, 11, 17, 18, 31, 32, 33, 34, 35, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 63, 88, 89, 90, 92, 93, 95, 96, 97, 98, 105, 148, 149

Шекспір Уїлліам 9, 80, 121, 122,
123, 124, 132, 135—136, 139,
140, 141, 142

Шенгер Карль 141

Шептицький Андрій, митро-
полит 159

Шеффель Йосиф Віктор 63, 73

Шіллер Хрістоф Фридрих 32,
89, 93, 95, 106, 121, 122, 123,
139, 140, 142

Шлегель Август Вільгельм
139

Шлегель Фридрих 139

Шніцлер Артур 141

Шпільгаген Фридрих 75

Шторм Ганс Теодор 80

Штріндберг Август 77, 142

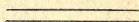
Щурат Василь, проф. др. 44,
97

Якобзен Єнс Петро 77

Яков (званий de Voragine),
єпископ Генуї — гл. Поправки
й доповнення.

Якопон з Тоді 96

Ювеналь (Decimus Iunius Iuvenalis) 103, 104.



Річевий показчик.

Автобіографія 149
авантюра гл. також роман 54
Академія (французька) 137, 138
акорд (тризвук) 15
акростих 108
акт (дія) 111, 131
акти (драматичні твори, Autos) 134
актор 20, 126, 127, 130
акція 20, 34, 64, 67, 81
„ драматична 108—112, 126, 127, 128, 131, 138, 142
алегорія (алегоричний образ) 85, 99, 107
алітерація 35, 59, 106
амфітеатр 130
анаграма 108
аналіза (поділ) гл. *divisio*
анакронізм 35
анекдот 29, 30, 31
Антигона 112—114, 127
антитеза 85, 106
антольоґія (грецька) 105
антропоморфізм 22, 107
аперцепція 1
апокрифи 27, 28
апострофа 85, 95, 156
argumentatio (у промові) 156
арія 16, 125
артист (мистець) 7, 16, 20
архаїзм 48
археолоґія 151
архитектоніка (драми) 111 і сл.
архитектура (гл. також будівництво) 13, 14, 16
асонанція 35, 59, 106
асоціація 16
байка 23, 98—101 гл. також приказка
байронівський вплив 67, 68
баляда 31—33, 34, 44, 65, 84, 109
бандура 47

бандурники 45, 49 гл. також кобзарі
бард 32
біліни 46, 60
біль світовий (*Weltschmerz*) 92 гл. також песимізм
біографія 149, 152
боротьба (драматична) 109, 110
будівництво гл. також архітектура 13, 16
буколіки 82
варіанти 49
Велес 26
веснянки 83
виголошення (промови) 154, 156, 157
виклад (гл. також трактат) 153, 155
виклад теми гл. *expositio*
вимисл 2, 3, 23, 69
вимова духовна 157, 158 гл. також проповідь, гомілія
вимова світська
а) політична 157, 159
б) судова 157
в) принагідна 157
вихід, гл. сцена, ява
Віли (Роженіці) 27
вірш 15, 35, 146
„ коломийковий 85
водевіль 123
гагілки 83
гагіографія 149
гармонія 14, 15, 18, 35
гимн 96—97
глум 102, 123, 129
голосіння (похоронні) 47
гомілія 158 гл. також проповідь
гомонім 108
гра сценічна 16, 20, 126, 130
гуманізм 70, 90, 136

гуманітарні науки 153
 гумор 123, 143 гл. також ко-
 мізм
 гусярі 49
 Геній 6, 7
 ігнома 104—105, 106 гл. також
 сентенція
 іонігоризм 83 гл. також куль-
 тизм
 грім 20
 Дажьбог 27
 двостих елегійний 92, 105
 деклямація 86
 декорації 16, 20, 131
 deus ex machina 124, 128
 дикція 20, 155, 157
 дитирамб 94, 126
 дівінація 10, 66
 divisio (у промові) 156
 дідичне обтяження 75, 121
 дійство (драматичне) 20, 109,
 120, 126
 дія гл. акт
 діяльог 19, 65, 100, 110, 125, 126
 діяльогічна форма гл. форма
 дневник 148
 доказ 153, 154, 155, 156 гл. та-
 кож argumentatio
 доля (судьба) 120, 121, 126
 дотеп 30, 105
 драма 16, 17, 18—21, 81, 108,
 119, 124, 125, 140
 драма англійська 134—136
 „ іспанська 134
 „ історична 136, 143, 144
 „ музична 125
 „ натуралістична 142
 „ новочасна 139—145
 „ побутова 143, 144
 „ релігійна (духовна) 133,
 143
 драма сатинова 127, 128
 „ соціальна 141
 „ шкільна 133, 143
 драматизм 31, 32
 драматична поезія гл. поезія
 дуєт 16
 думи козацькі 2, 44—49
 думки 90, 93
 Евангеліє 28, 101
 евритміка 157
 евфонія 35, 157

евфуїзм 83
 ексода 131
 exordium (у промові) 156
 експозиція 64, 110, 111, 142
 expositio (у промові) 156
 елегія 92—93, 97, 98
 емоція 3, 21
 емоціональність 10
 енциклопедисти 139
 епіграма 105—106
 епіграфіка 151
 епізоди 51, 64, 65
 „ у драмі 111, 131
 епіка 67, 69
 „ дидактична 98—101
 епінікія 94
 епітет 35, 47, 85
 епічність 31, 45
 епічна поезія гл. поезія
 епічний спокій 18, 50
 епопея 63
 „ героїчна, народня 34,
 48—54, 67
 епопея травестована 57
 „ штучна (наслідувана,
 псевдоклясична) 54—58, 67
 епопея шляхоцька 56
 епос 8, 16, 17, 21, 69
 „ героїчний (лицарський)
 45, 55
 епос звіринний 23, 57—58
 „ міщанський 56
 „ релігійний 55
 „ романтичний 55, 69
 „ устний (народний) 44, 45,
 46
 ескіз гл. нарис
 естетика 4
 естетична насолода 3
 естетичний смак 4
 етнограф 44
 етнографія 25
 жарт 123
 життєпис гл. біографія
 Життє Святих 27, 28, 149
 завязка 81, 110, 111
 загадка 83, 107—108
 закінчення гл. conclusio (під к)
 замовлення й закликання 83
 записки 65, 147—148, 150
 золоті слова 105
 зооморфізм 107

- ідеалізація 34, 35, 38, 44, 46,
52, 60, 82
ідея 3, 4, 12, 13, 14, 16, 17, 37
„ національності 72
ідилія 82—83
ізмарагд 101
ілюзія поетична 13, 20, 21, 142
інспірація (натхнення) 6
інтермедії й інтерлюдії 133, 134
інтонація 20
інтрига 122, 123, 130, 139
інтуїція 6, 10, 64, 66 гл. також
дівінація
іронія 102, 103, 105, 123
„ романтична 93
„ трагічна 121
ітерації 35, 59
іаденція 14
казка 21—23, 28, 29, 33, 69, 99
каліки-перехожі 49,
канон воскресний 96
кантилена 46
карикатура 102
κάρταρις 120, 121
катастрофа 34, 43, 111, 128,
142
кентавр 7
кобзарі 45, 49 гл. також бан-
дурники
козацтво - козаки 45
колізія 64, 109, 123, 124 гл. та-
кож конфлікт
колядки 83
комедія 30, 104, 119, 122—123,
134, 136
комедія грецька 128—130
„ легка 123
„ побутова 143
„ псевдоклясична 138—
139
комедія римська 131—132
„ серйозна (обичаєва)
123
комедія ситуаційна 123
„ характерів 123
комедіодрама 136
комедіооперета 125
комізм 29, 30, 122, 139
κῶμος 129
композиція (уклад) 2, 3, 49, 66
conclusio (у промові) 156
контраст 30
конфлікт 20, 37, 38, 64, 67, 81,
109, 110, 121, 123, 124
корифей 126
костюми 20, 130
котурн 130
куліси 130
кульмінаційна точка 110, 111
культизм 83 гл. також гонго-
ризм
купальські пісні 83
курс (науковий) 154
куртина (занавіса) 131
лаштунки 130
легенда 27—29, 65, 68, 69, 72,
лист 65, 148
лицарство 68
лібретто 16, 125
лінгвістика 151
ліра 18
лірика 16, 18, 21, 83, 86—87
гл. також поезія лірична
лірика безпосереднього по-
чуття 87—90
лірика еротична 89
„ одушевлення 93—97
„ описова 91—92
„ релігійна 96—97
„ рефлексійна 91—93
ліризм 21, 31, 32, 45, 46, 60,
87, 97, 98, 145
лісовики 27
літопис 25, 148, 149—150
льоґоґриф 107, 108
маляр 14, 15
малярство 13, 14, 15, 16
мандрівний сюжет 24
марінізм 83
маски 130
математичні науки 153
мельодія 14—15, 47, 85, 86
мельодрама 125, 143
мемуари 65, 147, 150 гл. та-
кож записки, спомини
метафора 35, 55, 85, 107
метампсихоза 23
миня 28, 149
мистецтво 1, 13—16
мистецька вартість 12, 98
міміка 20, 126, 154
мімічні мистецтва 13, 14, 15, 17
міннезінґери 89
мінстрелі 49, 89

міраклі 133
 містерії 133
 містицизм 55, 77, 143
 місця спільні (епічні повторення) 47
 міт 25—27, 28, 54, 156
 мітольоґія 23, 26, 52, 126
 модернізм 77, 144
 модуляція голосу 154
 молитви 97
 Молода Німеччина 141
 момент останнього напруження 111
 момент побудний 110, 111, 112
 моноґрафія 151, 152
 моноґрама 119
 монольоґ 19, 109, 110, 125, 138
 гл. також форма монольоґічна
 мораль (наука) байки 99
 моральні науки (moralités) 133
 мотивація 18, 34, 81, 109, 142
 музика 13, 14—15, 16, 18, 125
 музична драма гл. драма
 нарис 78, 81—82, 83
 „ історичний 152
 „ сатиричний 104
 народна епопея гл. епопея
 narratio (у промові) 156
 настрій суб'єктивний (ліричний) 17, 18, 21, 86—87 гл. також лірична поезія
 натуралізм 75, 141, 143, 144
 наука 12, 153
 наукова проза гл. проза
 наукові твори 152—154
 неокласицизм 141
 неоромантизм 141, 143
 новеля 34, 64, 67, 69, 79—81, 109
 новелета 81
 норманська теорія 150
 puerus oratorius 157
 нумізматика 151
 обезособлення (дум) 45
 об'єктивність 17, 50, 149, 150
 (об'єктивне відношення)
 об'єктивний погляд 17
 оклик 95
 ода 93—96, 17
 опера 16, 125
 оперета 125, 143
 опис 17, 18, 20, 65, 152, 155

оповідання 17, 18, 20, 65, 81—82, 83, 155
 оповідання віршове 44
 оповідання — часть промови, гл. narratio
 опришки 85
 оркестра (угрецьпім театрі) 130
 паліндром 108
 памфлет 103
 панегіризм 94, 158
 паралелізм 48, 59, 85, 91, 106
 парода 131
 pars pathetica (у промові) 156
 пасквіль 103, 129
 Патерик 28, 149
 пеани 94
 переживання 5, 10, 18, 85, 87, 91, 142
 переказ 25, 28, 29, 31, 32, 33, 54, 65, 69, 72, 126
 періода 156
 перипетія 110, 111
 перифраза 85, 107
 персоніфікація 3, 107, 110
 перспектива — історична 151
 песимізм 42, 92, 93 гл. також біль світовий
 Письмо Св. 27, 28, 101
 питання 95
 підручник 154
 пісня 18, 33, 45, 65, 83—86, 87—90
 пісня героїчна (лицарська) 49
 пісні бурлацькі 85
 „ весільні 84
 „ історичні 84
 „ кохання гл. лірика еротична
 пісні мандрівні 84
 „ настроєві 90
 „ обжинкові 84
 „ обрядові 83, 84,
 „ про опришків 85
 „ патріотичні 90
 „ політичні 84, 90
 „ релігійні 90
 „ ремісницькі 90
 „ товариські 90
 „ чумацькі 85
 плеонастичні звороти 48
 подорожі гл. романи-подорожі

повість 34, 63—79 гл. також роман
 повторення — епічні 47
 подорожня повість 104
 поезія 1, 5, 10, 11, 12, 13, 15
 —21, 26, 65, 83, 125, 145
 поезія дидактична 98—108
 „ драматична 81, 108—145 гл. також драма
 поезія епічна 17, 19, 20, 21—83
 „ лицарсько-дружинна 49
 „ лірична (суб'єктивна, підметова) 18, 83—98 гл. також лірика
 поет 1, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 15, 17, 64, 86, 91
 поема 33—43, 44, 63, 67, 68, 69, 109
 поема драматична 120, 145
 „ політична 43
 „ сатирична 104, 123
 поеми циклічні 54
 поента 30
 порівняння 35, 49, 51, 85, 101, 107
 пословиця (приповідка) 106—107
 почуття 17, 18, 85, 87, 102, 110, 142
 прагматизм 151
 прамистецтво-музичне 84 (нотка)
 приказка 99, 100, 101 гл. також байка
 природничі науки 152, 153
 прислів'я 83, 106—107
 притча 101
 проза 65, 146 і сл.
 „ бесіднича (ораторська) 154—159
 проза історична 146—152
 „ наукова 153—154
 прольог (у драмі) 131
 Прольоги (збірники Житій Св.) 28, 149
 промова 154—157
 проповідь 158, 159
 протигра 111
 псалом 97
 псевдоклясицизм 4, 32, 55, 56, 67, 80, 94, 95, 100, 137
 пуритани 135

Пчела 101
 рапсодія 45, 46, 49
 раціоналізм 80
 реалізм 35, 42, 44, 74, 76, 141, 143
 Ревізор з Петербурга 114—119
 релігія (релігійний-культ) 18, 83
 ремарки 19
 ренесанс 70, 90
 ретор 158
 реторика 128, 138, 146, 147, 154, 156, 158, 159
 реторична проза гл. проза
 рефлексія 65, 90, 91
 рецитація 47
 рим 35, 48, 59, 106
 ритм 35, 47, 88
 „ говореного слова гл. numerus oratorius
 ритмічність 154
 різьба 16
 різьбарство 13 гл. також скульптура
 Рожениці гл. Віли
 розвідка 65, 153, 154 гл. також виклад, трактат
 розв'язка 34, 81, 109, 110—111, 124, 128, 131
 роман 5, 54, 63—79, 81 гл. також повість
 роман авантюристичний 70—71 гл. також авантюри
 роман духовний 69, 101
 „ ідейно-сентиментальний 71
 роман історичний 65—66, 71, 72—74
 роман лицарський 70
 „ обичаєвий 74
 „ побутовий 66, 74, 76, 78, 79
 роман психологічний 66, 75
 „ сатиричний 104, 123
 „ семейний 71, 76
 „ символічно-містичний 77
 роман соціальний 66, 78, 79
 „ суспільно-тенденційний 76
 роман філософічний 66
 романи-подорожі 54, 64

романи-робінзонади 54, 64, 71
 романтизм 32, 67, 68, 72, 73,
 74, 75, 76, 80, 90, 92, 95, 124,
 140
 романца 33
 русалки 27
 сарказм 102
 сатира 30, 102—104, 129
 сатиричний настрій 102, 123
 Сварог 26, 27
 Сварожич 27
 Святих житія гл. життя
 Святе письмо гл. Письмо св.
 сентенція (гнома) 104, 106
 сентименталізм 39, 40, 71, 76,
 78, 143
 символ 23, 85, 88
 символізм 77, 141, 143
 символіка 110, 142, 145
 синкретизм 16, 21, 84, 125
 Січ 45, 56
 сказителі 49
 скульптура 13, 14, 15, 16 гл.
 також різьбарство, різьба
 слово 15
 словесність-устна 24, 27, 29,
 33, 83
 сміх 29, 30, 31, 102
 сміховинка 29—31
 сонет 90
 спів 13, 16
 співомовка 31
 співці (*αοιδοί*) 49
 спокій-епічний 18, 50
 спомини 147—148 гл. також
 записки, мемуари
 справедливість-поетична 111
 стазима 112, 127, 131
 Стрибог 27
 суб'єктивний настрій 17
 суб'єктивна поезія гл. поезія
 суб'єктивність 148
 сугестія 13, 16
 супровід (орхестральний, му-
 зики) 16, 47, 86, 125
 схолястична теологія гл. те-
 ологія
 схолястична філософія гл.
 філософія
 сцена (в театрі) 19, 20, 108, 130
 сцена (у драмі й епічній пое-
 зії) 19, 110, 111, 131

сценічне мистецтво 13, 15,
 127
 сценічне представлення 20, 119
 танець 13, 15, 18
 творчий процес 1, 6, 7, 16
 творчість 1, 12, 16
 „індивідуальна 44, 60
 86, 88
 творчість колективна 44, 60
 театр грецький 130
 театральне мистецтво 15 гл.
 також сценічне мистецтво
 театральність 138
 тенденційність 12, 66
 теологія схолястична 69
 теорія трьох єдностей 131, 138
 тетральогія 127
 типовий образ, тип 7—9, 23,
 98
 типові виображення 64, 82
 тотальність, змагання до...
 1, 7
 травестія 56, 57, 104 гл. та-
 кож епопея
 трагедія 119, 120—122, 124
 „ жартовлива 127
 „ історична 122, 136
 „ казочно-героїчна 122
 „ клясична 120, 125—
 128, 131
 трагедія міщанська 122
 „ модерна 121
 „ псевдоклясична 111,
 131, 136—138, 142
 трагедія соціальна 122
 „ судьби 121, 140
 „ характерів (Шекспіра)
 136
 трагізм 32, 42, 120—121
 трагічна вина 120, 121, 127
 трагічна іронія, гл. іронія
 трактат 153 гл. також виклад
 тризвук (акорд) 14
 трилогія (драматична) 127
 трубадури 49, 89, 90
 трувери 90
 увід 95, 156 гл. також *ехог-
 dium*
 узагальнення (байки) 99
 уява 1, 7, 10, 12, 16, 26, 29,
 31, 69 гл. також фантазія
fabula palliata 132

- fabula togata 132
фактична основа поетичних творів 2, 3
фантазія 1, 7, 10, 21, 24, 25, 27, 29, 64, 66 гл. також у-ява
фантастичність 31, 32
фарса 123
фаталізм 75
Феб-Геліос 27
філософія схолястична 55
філософічна спекуляція 1, 153
фолкльор 25
форма мистецьких творів 4, 6, 13, 15
форма вуслову 156
„ віршова 65, 146
„ дум 47
„ діяльогічна 19, 20, 31, 82, 83, 154
форма драматична 17
„ епічна 17, 18
форма епістолярна 65, 148
„ лірична 18
„ монольоґічна 119
„ прозова 65, 146
форми народньої лірики 85
характеристика 65, 81, 101, 152
хор 16, 126, 127, 130, 131
Хорс 27
хроніка, хронограф 149
хронольоґія (переказу) 25
цикль Амадіса 70
„ епічний 54
„ переказів романських 55, 68
циклічні поеми гл. поема
шарада 107—108
щедрівки 83
ява гл. сцена, вихід
ямби 103, 104
ямбографи 103
-

Поправки й доповнення.

Сторона:	Стрічка:	Напечатано:	Повинно бути:
1	15 згори	ріжнорідности	ріжнородности
"	7 здол.	репродукційної	репродукційної
3	10 "	його	тієї
4	4 "	скуволк й обмежили	скувало й обмежило
5	5 "	інтенсивними	інтензивними
9	17 згори	тий	тип
10	17 здол.	інтенсивности	інтензивности
12	4 "	Andacht	Andacht
"	5 "	darbietet.	darbietet,
"	12 "	інтенсивности	інтензивности
15	9 згори	мельодійні	мельодійні
16	9 "	змислові	змислове
20	6 здол.	конфлікту	конфлікту,
23	12 згори	питомностей	питоменностей
24	15 здол.	староіндійські	староіндійські
33	11 згори	Пушкін	Пушкин
36	15 "	вікриває	відкриває
39	8 здол.	немаю чи	не маючи
45	1 згори	менше	менше
51	5 здол.	релігійні	релігійні
54	7 згори	§ 19.	§ 20.
"	13 "	складано	складено
55	1 здол.	1524—1785	1524—1585
62	18 згори	піднімає	підіймає
"	25 "	поема	поема
71	19 "	Клярісса і Памеля Грандісон	Клярісса, Памеля і Гран- дісон
73	19 "	Пушкіна	Пушкина
"	4 і 5 здол.	Найбіднійше пред- ставляється україн- ський серед своїх славянських побра- тимців історичний роман.	Найбіднійше пред- ється серед своїх славян- ських побратимців укра- їнський історичний роман.
74	4 згори	не пішлишляхом	не пішли шляхом
76	16 здол.	Пушкін	Пушкин
77	5 "	Уальда	Уайльда
80	3 "	Гелерію	Галерію
89	15 згори	Алькея	Алькая

Сторона:	Стрічка:	Напечатано:	Повинно бути:
95	21 згори	а врешті	та врешті
"	3 здол.	належати муть	належатимуть
97	9 "	в псевдоклясичній	у псевдоклясичній
104	18 згори	від	зпід
108	5—8 здол.	ПЯТИЙ РОЗДІЛ.	ПЯТИЙ РОЗДІЛ.
		Глава I.	Драмаатична поезія.
		§ 31. Драматична акція.	Глава I.
		<i>Теорія драми і поділ драматичних творів.</i>	<i>Теорія драми і поділ драматичних творів.</i>
			§ 31. Драматична акція.
120	13 "	Почуття	Поняття
139	12 "	як,	як
140	1 згори	<i>Розбійникк,</i>	Розбійники,
"	Здол.(унотці)	П. Карманським	П. Карманського
149	13 здол.	Мінеях	Минеях
152	18 згори	опусуваного	описуваного

На стор. 28. стрічка 16. здолу після слів: ...„брали з них приклади для своїх проповідей“... — додати: Приміром такого пристосовлення апрокрифічних апостольських історій для церковних потреб являється збірка легенд, звісна в середніх віках під назвою „Золота легенда“ (*Legenda Aurea*), зладжена Генуєнським єпископом Яковом de Voragine около 1290 р. Вона мала великий вплив на літературну й устну творчість європейського Заходу, а деякі легенди тієї збірки були знані і на Україні, куди вони перейшли через Польщу.

На стор. 68. стрічка 19. згори після слів: ...„Мілетські історії“ — додати: Аристиди з Мілету (I в. пер. Р. Хр.).

На стор. 83. стрічка 10. згори після слів: ...„марінізму“ (в Італії) — додати: — від імени італійського поета Джамбаттіста Маріні (1569—1625), **тамже** — стрічка 11. згори після слів: „Гонґоризму або культизму (в Іспанії)“ — додати: названий так від *estilo culto* іспанського поета Люїза Гонґори (1561—1627), **тамже** — після слів: *евфуїзму* (в Англії) додати: від заголовка роману англійського письменника Джона Лілі: *Euphues. The anatomy of Wit.* (1578).

На стор. 144. стрічка 17 здолу після слів: ...Володимир Винниченко здобув“ — додати: своїми.

5,19(1987)

Рл

7004

Поручається книжку

проф. Волод. Домбровського

Українська

Стилістика і ритміка

Підручник для середніх шкіл
і для самонавчання

==== яку можна набути ====
у всіх кращих книгарнях

і у накладця:

Друкарня Кнолера й Сина
в Перемишлі — Ринок ч. 2.

Рл7004

В. Домбровський

Українська
поетика