

WID-LC



Hw GLbF L

PN

584

.S7619x

WID - LC

PN

584

.S7619x



HARVARD
COLLEGE
LIBRARY

7, 359

МИКОЛА СТОРОЖЕНКО.

НАРИС ІСТОРІЇ УІДНО-ЕВРОПЕЙСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

до кінця ХVІІІ віку.

З російського переклали

С. Петлюра і Наталя Романович.

Видано під редакцією

Др. Івана Франка.



ЛЬВІВ, 1905.

АКАДЕМІЯ УКРАЇН.-РУСЬКОЇ ВИДАВНИЧОЇ СПІЛКИ.
зарєєстрованої спілки з обмєж. порукою у Львові.

Гривні особисто

WID-LC

PN

584

.S7619x



STOROZHENKO

=

"IST. LIT."



76*1

З друкарні Наукового Товариства імені Шевченка
під редакцією К. Водарського.

З М І С Т.

Від редактора	стор. V—VII
Передмова автора	IX—XIV

Перша книга. Середні віки.

I. Духовна література.

1. Християнство	1
2. Монастирі, аскетизм	7
3. Християнська легенда	11
4. Духовна драма	14
5. Хроніка	21
6. Середньовікові оповідання і притчі	25

II. Література феодалізму.

1. Нові народности. Італії	29
2. Старий французький епос	35
3. Місія про Ролянда	37
4. Старий німецький епос	43
5. Поема про Нібелюнівів	45
6. Поема про Іудруну	49
7. Епічні циклі	51

III. Література рицарська.

1. Рицарство	53
2. Провансальські трубадури	54
3. Вплив провансальської поезії. Міннезінгери	58
4. Рицарський роман	61
5. Роман в античного світа	67

IV. Література буржуазії.

1. Зріст буржуазії	73
2. Поеми про авантюри	74
3. Віршовані новелі (фабльо)	76
4. Німецькі швенки	81
5. Італійська новела. Декамерон	83
6. Кентерберійські оповідання Чосера	86
7. Роман про Лиса	90
8. Роман про Рожу	96
9. Данте, його житє і твори	102

Друга книга. Епоха Відродження.

1. Загальна характеристика епохи Відродження	113
2. Культура гуманізму в головних містах Італії	119
3. Нарис німецького гуманізму	129
4. Ульріх фон Гуттен і Еразм Роттердамський	132
5. Гуманізм у Франції. Літературні кружки. Кружок Маргарити Новарської. Деперіє і Рабле	140
6. Мовтень і його „Нариси“	151
7. Гуманізм у Англії	157
8. Попередники Шекспіра	164
9. Шекспір	172
10. Нарис розвою французької псевдокласичної трагедії	181
11. Еволюція французького романа	187
12. Паскаль	193
13. Босюєт	197
14. Ляфонтен, Лябрюєр і пані де Севієн	199
15. Молієр, його життя і твори	205
16. Расін і Сен-Сімон	218
17. Англійське пуританство XVII в. Джон Бовіян	224
18. Джон Мільтон	228
19. Англійська література в епоху реставрації	238
20. Політичні теорії XVII в. в Англії. Гоббс і Льюїс	243
21. Англійська журналістика XVIII в.	250
22. Поп і Джонсон	253
23. Річардсон і Філдінг	256
24. Свіфт і Стерн	263
25. Англійська драма XVIII в.	268
26. Англійська лірика XVIII в. Юльдеміт і Борне	272
27. Французька література XVIII в. Вольтер	274
28. Монтескіє	283
29. Дідро; енциклопедисти	287
30. Руссо	295
31. Французька драма XVIII в.	308
32. Німецька література в другій половині XVI в.	316
33. Трицятилітня війна й її наслідки	318
34. Доба Фрідріха Великого	320
35. Лессінг як критик	323
36. Лессінг як драматург	329
37. Епоха Sturm und Drang. Iete	336
38. Нарис розвою італійської драми в XVII—XVIII в.	351
39. Нарис розвою еспанської драми до кінця XVIII в.	363

Від редактора.

Вихід у світ отсеї книжки професора московського університету Миколи Івановича Стороженка в перекладі на українську мову настиг як раз рівночасно зі звісткою про його смерть. Ся смерть заслуженого професора викликає симпатичні відгуки і в українській пресі головно тому, що імя проф. Стороженка тісно звязане з кількома документальними працями, що причинили ся до виясненя процесу і заслання Т. Шевченка та його побуту на вигнаню.

Ось деякі дати про його жите, які виймаємо з некрольоїв. Микола Стороженко походив із українського роду, роджений 1836 р. в лохвицькім повіті полтавської губернії, кінчив гімназію в Києві, а історично-філософічні студії на московькім університеті, якому опісля присвятив свої сили як професор всесвітної літератури, яка відповідає на наших університетах фахам германістики і романістики. Особливо цікавив ся покійник Шекспіром, якому присвятив ряд спеціальних праць і простору монографію. Під koniec житя він чим раз частійше звертав увагу на українське письменство, особливо цікавив його „геніяльний бідолаха“ Т. Шевченко. Маючи можливість переглядати акти бувшого „Ш-го отдѣленія“, він зібрав із них матеріяли до історії Кирило-Методієвого брацтва і про жите Шевченка

в перших роках вигнання, і закінчив сей ряд праць симпатичною характеристикою Шевченка пз. „Геніяльный горемыка“. Новий зворот у духовнім життю України, який починаєть ся тепер, дуже тішив його і він, як подають київські газети, обіцяв своє співробітництво в українських виданнях. Смерть не дозволила йому додержати слова.

Пошукуючи популярного і короткого підручника історії західно-європейської літератури для опублікованя в виданнях Спілки, ми за порадою деяких земляків зупинили ся на отсій книжці пок. Стороженка. Се властиво й не книжка, а літографовані записки популярного курсу, прочитаного пок. професором зимою 1900 року для слухачів і слухачок московського університету. Майже рівночасно видав і другий московський професор, Олексій Веселовский, свій подібний курс, та не вважаючи на його талановитість і ширину поглядів ми зупинили ся власне над курсом Стороженка, який на нашу думку ліпше надаєть ся для введеня початкуючих у той вельми принадний і багатий світ студій, і надаєть ся також дуже добре для читаня неспеціалістів, навіть осьвіченийших селян.

Переклад аж до розділу про німецький Sturm und Drang виготовив молодий земляк із України С. Петлюра; решту, а також передмову переклала панї Наталя Романович, молода, талановита українська письменниця. Коли я дозволяю собі обік їх імен покласти в титулі й своє імя як редактора, то чиню се ось чому.

Як згадано, курс проф. Стороженка не був доси друкований в оригіналі, а різцовсюдений лише літографічним способом. Така літографія, то не видане допильноване авторською рукою; не диво, що в ній попадали ся численні помилки, особливо в транскрипції чужих імен та в чужомовних цитатах, поділ на глави і розміщене підтиту-

лів не були всюди переведені консеквентно та відповідно до предмету; справити ті формальні недостачі російського тексту, які певне був би справив сам автор редагуючи свій твір до друку, отсе була перша моя редакторська робота. Та я пішов ще крок далі. В курсі пов. Стороженка, як звичайно в таких курсах, нема цитатів і відсилачів до інших книжок, де про дану справу говорять ся докладнійше. Вважаючи сей курс придатним на перший підручник також для наших університетських студентів, я вважав потрібним особливо при трактуваню середньовікової літератури, так важної для студій, а так мало відомої у нас, додати до кожного розділу свої уваги з бібліографічними відсилачами до спеціальних праць та найважніших компендіїв, які, надію ся, пригодять ся не одному в спеціальній праці, ошаджуючи йому (особливо в початках студій) мозольного шуканя по бібліотеках та вертованя творів перестарілих або зовсім непутящих, а може й заохотять декого познайомити ся ближше з одним або другим явищем тої літератури. Для новішої літератури починаючи від епохи Відродження я вже не давав таких уваг; тут вистарчають по часті компендії вказані самим Стороженком, а по часті монографії, з якими далеко лекше здібати ся по наших бібліотеках, як із працями про середньовікове письменство.

Нехай же отся книжка, що обік чисто річезового наукового викладу дає прегарний образ свободолюбної і до всякого ідеалізму чутливої душі покійного професора, буде заразом українською квіткою зложеною на його могилі.

Ів. Франко.

Передмова автора.

Сього року я хочу подати вам, шановні панове, короткий нарис історії європейських літератур до кінця XVIII в. Тому, що ся річ для вас цілком нова, маєте право жадати від мене, щоб я познайомив вас зі своїм загальним поглядом на предмет викладу, його обем і на методу, якої хочу держати ся. Отже перше питанє, яке нам треба розважити, се питанє про те, що таке література і який обем має понятє історії літератури? Се питанє не таке просте, як се може видати ся з першого погляду; воно допускає ріжні поясненя, ріжні розвязки, від яких залежить не тільки обем, але по части і сам характер викладу.

Припустім, що зачислимо до історії літератури якогось народа все, що написано мовою сього народа, т. є окрім творів властивої штуки поставимо масу творів наукового характеру або юридичних актів чи дипломатичних документів; від сього не тільки обем предмету збільшить ся кілька разів, але й сама метода дослїду буде инша, бо не можнаж до наукової праці або до юридичного акту прикладати ту саму мірку, як і до творів штуки. Вже в кінці минулого столїтя Гердер висловив думку, що література певного народа не є збір усіх творів, писаних мовою тою народа, але тільки таких, у яких відбиваєть ся його духове обличє. Проте се визначенє,

яке дуже допомогло обмеженню об'єму історії літератури і дозволило виключити з історії літератури масу спеціальних творів, не розв'язує питання, бо в ній помішано завдане історії культури з чисто-літературними завданнями. Хто не знає, що багато творів, які мають величезне культурне значіння, бо відбивають на собі духове обличчя народу, що витворив їх, напр. пам'ятки римського праводавства, не повинні залічувати ся до історії літератури? Отже повинна бути якась риса, що відділює пам'ятник із культурним значінням від пам'ятника літературного. Риса ся лежить не в чім іншому, як в артистичности і літературнім таланті. Лиш артистичний елемент дає певному твору право на місце в історії літератури. На пам'ятки такі як „Руска Правда“, або „Стоглав“ можна покликувати ся для характеристики епохи, але їх не можна студіювати так, як студіюємо напр. „Слово о полку Игоревь“. Німецький учений Штайнталь добре ілюструє сю думку порівнянням творів грецького філософа Плятона і англійського гумориста Свіфта. „Перший, каже він, всеж би зостав ся великим філософом, всеж би зайняв почесне місце в історії культури, колиб навіть, так як Сократ, не написав ані одного рядка, а то тому, що учні його, які чули його навчання з його уст, моглиб викласти його навіть докладнійше, ніж він сам зробив у своїх діяльностях. Але Плятон не тільки філософ, але й письменник; як філософ він належить до історії філософії та культури; як письменник, що виявив у своїх діяльностях великий літературний талант, він із повним правом може домогати ся собі місця в історії літератури. Але кудиб могли ми залічити Свіфта, колиб він не був письменником? Його вдача, його доля, його твори цікаві тільки для історії літератури і поза нею його забуто би мимо його таланту, як міліони таких, як він. Історик

культури має повне право згадати про нього по-верхово, або навіть зовсім помянути його; твори його не мають великого культурного значіння, бо сама епоха відбила ся в них так суб'єктивно і неповно, що тільки з великою обережністю можна користувати ся ними для її характеристики. Лише для історії літератури має він значіне задля свого величезного сатиричного таланту, тільки вона одна займаєть ся ним".

З наведених прикладів стає ясним, що історія літератури має свій окремий матеріал і свій окремий критерій для оцінки цього матеріалу. Сей критерій, се перш усього критерій артистичний, який оцінює літературний талант письменника. Виразу „літературний талант“ не треба розуміти виключно з формально естетичного погляду і бачити в письменнику лиш артиста форми. Розумієть ся, здібність творити живі образи і через них витворювати ілюзію, все лишить ся головною здібністю артиста, *conditio sine qua non* його успіху; але з нею поруч треба поставити здібність проникнути до сути дійсности, до глибини людського серця і осявати свої твори світлом морального ідеалу. Сферою літературного спостереження є внутрішнє життя людини, її моральних і суспільних ідеалів. Отже літературний талант є сумою двох складників: здібности проймаєть ся сутю життя і здібности відтворювати свої спостереження в живих образах, які роблять вражінє дійсности. Коли в літературнім творі бракує одного з сих складників, то його не можна буде назвати артистичним і він не заслуговує на докладну аналізу; сі прикмети можуть зустріти ся в творі історика, занятого артистичним відтворенєм минувшини, або публіциста, який оцінює дійсність із погляду своїх суспільних ідеалів, чи врешті критика, що виясняє нам значіне і зміст утворених артистом типів; тоді історик літератури має повне право

умістити сі твори, які стоять на переході від літератури до науки, до свого викладу, розуміє ся, звертаючи головну увагу на їх літературну вартість.

Визначивши обем поняття літератури, переходимо тепер до методи студіюваня літературних творів. Не маю спромоги аналізувати по черзі головнійші критичні теорії; оцінка методи естетичної, історичної, порівняної і ин. завела би нас дуже далеко. Обмежу ся тільки заявою, що в кожній із існуючих критичних теорій міститься багато справедливого; несправедлива тільки претензія кожної з них на виключну перевагу. Аджеж літературний твір — явище зложене і має кілька сторін, тям то й критика його не повинна бути односторонньою, але має старати ся вияснити всі боки певного твору. Виходячи з тої головної тези, яку виробила історична критика, що кожний літературний твір є витвором оточеня, критик перш усього повинен вияснити нитки, які звязують сей твір із духом часу, провідними ідеями епохи і вимогами публіки. Але артистичний твір є також продуктом творчої фантазії автора, тому його треба студіювати не тільки в звязку з ідеями епохи, але і з світом ідеалів самого артиста. Для розв'язки сього питання треба познайомити ся з історією його розвою, визначити ті впливи, яким він підлягав, той літературний круг, до якого він належав як частина до цілоти: тут критика історична непомітно перейде в біографічну. Визначивши відносини підданого аналізу твору до ідей епохи і ідеалів його творця, критик може перейти до оцінки твору з боку артистичного. Тут головним питанням являє ся питання про оригінальність сюжету і його освітленя; для розв'язки сього питання прийдець ся скористувати ся методою порівняною; порівняти сей твір з иншими, які мають такий самий сюжет, як що такі твори були,

XIII

і вяснити, в чім у данім випадку була оригінальність автора. Тільки визначивши ступінь оригінальності твору, критик може перейти до оцінки артистичного пляну, типовости образів, стилю і ин. Але того не досить. В кождім артистичнім творі, крім вартостей естетичних, крім рис місцевих, часових, біографічних є ще вартости психологічні — здібність поривнути в глибину людського серця і пізнати його таємні пориви. Дякуючи сим вартостям твір стає відкритєм людської душі, а створені артистом образи переростають національні місцеві рамки, стають вічними ідеалами людського духа; на сю загальнолюдську сторону критик мусить звернути особливу увагу, бо універсальність ідей і мотивів, се перша умова тривкості літературного твору. Додаймо до сього, що бувають твори, в яких крім того висловляють ся певні філософічні або моральні ідеї, тоді зрозуміємо, якою широкою мусить бути сфера спостережень історика літератури, якому доводить ся бути по черзі і істориком, моралістом, естетиком, психологом і соціологом. Розуміє ся, далеко не всі літературні твори вимагають для свого вяснення сполуки в критику всіх сих прикмет. Твори середньовікової літератури, напр. середньовіковий епос, надто наївні, щоб до них прикладати той спосіб студіюваня, який прикладаєть ся до творів свідомої артистичної творчости; а проте всі вказані висше способи критики треба мати на увазі, прикладаючи їх частково або в цілости по потребі (навіть до деяких творів середньовікової літератури, як напр. пісні трубадурів або поема Данта).

Визначивши обем понятя, яке містять ся в слові література, мушу тепер визначити обем і характер того курсу.

Жадним робом не можна познайомити вас із масою літературних памяток від X до кінця

XVIII в. в протязі скупо відміряного нам часу. Мимо волі мусимо обмежити ся загальною характеристикою різних літературних течій і історією розвою головніших родів і видів поезії в їх найбільш талановитих представниках. Для вигоди викладу маю намір зосереджувати студіюване середньовікової європейської літератури навколо кількох загальних пунктів, які були разом із тим і моментами культурного життя середньовікової суспільности. Такими моментами були: 1) Християнство з його проповідю любови і моральної досконалости, що витворило масу легенд, житій, містерій, духовних віршів і ин; 2) феодалізм з його ідеалізацією рицарства і поезією трубадурів і 3) поява третього стану, буржуазії і вплив цього факту на літературу, виразом якого було негативне відношене до ідеалів католицизму і рицарства. Для заповоги при студіях над середньовіковою літературою можу поручити: Історію всеобщей литературы Корша й Кирпичникова (для загального огляду), для французької літератури Gaston Paris, *La Littérature française au moyen Age*. Paris 1888; для німецької внагу Шерера Історія Німецької Літератури; для англійської Ten Brink, *Geschichte der englischen Litteratur 2 Bände* і для італійської Gaspari, *Geschichte der italienschen Litteratur, II Bände*.

ПЕРША КНИГА.
СЕРЕДНІ ВІКИ.

Перший розділ.

Духовна література.

І. Христіянство.

Виходячи з того становища, що христіянство було значним фактором в утвореню середньовікового світогляду, що мав величезне значінє і для літератури, присвятимо декілька слів, перед викладом про пам'ятники літератури, розвоєви христіянства в західній Європі. Поява невеликої числом і малоосвіченої громади христіан серед поганства, що йшло вже до руїни, швидко розповсюджене, не вважаючи на утєки, нарешті побіда христіянства і признанє його державною релігією, — се такі факти, повз яких не можна пройти мовчки історикови західної-європейської літератури

Щож то були за причини, що сприяли швидкому розвоєви христіянства в старому світі і що нового внесло воно в оборот ідей античного світогляду?

Питаня сї розвязувались ріжно представниками ріжних історичних напрямів. Письменник католик Озанам у своєму творі „Цивілізація Європи в V в.“ запевняє, що тайна успіхів христіянства містна ся в новинї виголошених ним ідей рівности та братерства, що суперечили всїм античним ідеям, і що коли сї ідеї здобули право горожанства в суспільному самопізнаню старого світа, він повинен був розсипати ся. Навпаки, історик-

раціоналіст Бокль доказує, що в колі моральних ідей християнство нового дало дуже мало, що його моральні накази були відомі раніш і що тайна успіхів християнства містила ся не в ньому самому, а в тім неможливім стані, в яким знаходило ся старе суспільство, що згубило віру до своїх богів і пекуче жадало релігійного обновленя.

Останнє пояснене не розв'язує питання про швидкі успіхи християнства. Безперечно, те неможливе становище, в котрім опинило ся античне суспільство, могло сприяти розповсюдженю християнства, могло надати йому добрий ґрунт, але сила кожного культурного початку містить ся в тому, що він має в самім собі джерело обновленя.

Історичні обставини могли зміцнити або зменшити його вплив, але не могли переінакшити його природи. Значить, за для розв'язки питання про надзвичайно швидкі успіхи християнства перш усього треба зрозуміти той ґрунт, ті умови, що сприяли його розповсюдженю, і в друге порівняти між собою моральні прінципи поганства і християнства і зрозуміти таким робом, що такого внесло християнство, що повинно було сприяти моральному обновленю людськості? Кожна релігія виходячи на новий шлях, ео ірсо стає до боротьби з конаючою релігією, яка раніш неї володіла народним самопізнанєм.

Який же був характер римського політеізму, з котрим раніш усього повинно було зустріти ся християнство? З характеристики його, зробленої Гастоном Буасьє, видно, що римська релігія не була релігією здатною задовольнити релігійний настрій чоловіка; у ній не було нічого величнього, нічого такого, що підійма душу, нічого задовольняючого містичні сягання людий. Римські боги, се були прозаїчні абстракції, що не мали жадної індивідуальности і про котрих не розпові-

далось ніяких легенд. Римська релігія мала урядовий характер, мала на увазі інтереси суспільства, а не інтереси духового відродження окремих осіб. Хоча на чолі Олімпу стояв Юпітер, але се не був грецький Зевс, а холодний прозаїчний абстракт, котрий обожав ся в формі звичайного каменя. Взагалі римські боги не мали певних образів. Бароній свідчить, що тільки в 70-му році р. по Хр. в Римі була поставлена статуя Юпітера, а раніш напр. Марса обожали в формі заткнутого в землю списа. Навколо Юпітера групували ся інші менші боги: Ляри, Пенати, Генії. Ледви чи в якій иньшій релігії було стільки „маленьких“ богів, як у римській. На підставі римських св. книжок (Indigitamenta) ми маємо змогу зазначити цілий ряд богів, у котрих були свої спеціальні обовязки; напр. було божество першого дитячого крику, перших дитячих слів; коли відлучали дитину від грудий, то звертали ся до богині „Educa“; иньші божества клали дитину спати; коли дитина починала ходити, то молили ся чотирьом божествам, із котрих двох захищали її, коли вона виходила з дому, а иньші два, коли вона повертала ся до дому. Крім того було ще божество жаху, кашлю, пропасниці, божество дівочтва, божество Salus populi Romani, божество занепаду і т. д.

Така дитяча та суха релігія могла задовольняти тільки нарід, котрий перебував у дитячій періоді розвою, але в міру розповсюдження знаня, знайомости з філософічними системами Греції вона тратила своє значінє і в епоху появи християнства римський політеїзм був уже розхитаний. Відомо, що Юлій Цезарь привселюдно виголосив, що він не вірить у богів і ця заява не буде здавати ся дивною, коли згадаємо, що за часів Юлія Цезаря Рим був засипаний чужоземними богами, яких остаточно прийнято до Пантеону і які мали від народу пошану нарівно з богами тубольців.

З часом таке скептичне відношенє до релігії все більше та більше розповсюджувало ся поміж інтелігентним суспільством. „На римські байки, — каже Плїній, — подібне те, що боги брали шлюб між собою, але що від них не було нащадків, що декотрі були сиві та старі, а иньші молоді“. Відомий сатирик Ювенал, консерватор у всьому крім релігії, каже, що тільки діти здатні вірити в підземне царство.

Намаганя стоїків захоронити релігію, увільнивши її від забобонів, не довели ні до чого; самим стоїкам бракувало віри у власну релігію, через те, що вони не мали змоги натхнути своїм одним думцям того ентузіазму, котрий неминуче потрібен для заснованя релігійної системи. А тим часом потреба релігійного обновленя ставала все більш і більш наглою, бо скептицизм і повна негачія викликали незадоволенє в душі, робили жите тяжким і непринадним (*taedium vitae* — слова Тацита). І от у сей час, коли незадоволений чоловічий дух, зсушений ваганями, нетерпляче чекав цілющої води, що нею мала бути віра та надія, — з'явило ся христіанство. Дивлячись на христіанство з історичного погляду як на факт, не можна не визнати, що жадна релігія не містила в собі стілько ріжних елементів, здібних обновити людскість, як релігія христіанська. Хоча христіанство і зросло на ґрунті юдаїзму, але в ньому було щось таке, чого бракувало юдаїзмови. Перш усього христіанство по натурі своїй було релігією космополітичною; воно одкриває обійми всій людскості, всьому сьвітови. Сам творець божої науки вличе до себе всіх пригноблених, а великий пропагандист христіанства ап. Павло виголошує, що для христіанства нема ані Жїда, ані Еллина, а є тільки чоловік. Деякі риси системи стоїків, правда, виявляють дещо подібного до христіанства, напр. думка про рівність людей, про

любов до ближнього, про вибачене образ, але не вважаючи на це між стоїками і християнами величезна прірва; ідеал стоїка — це філософський спокій мудреця; ідеал християнства — діяльна любов до ближнього, офіра собою за для його блага. Стоїцизм рахує тільки на вибраних; навпаки принципи християнської моралі о стільки прості і зрозумілі кожному, що могли захопити народні маси. Принцип рівності людей, що пропагував ся стоїками, так і залишив ся простою формулою, що мала дуже незначний вплив на жите, тоді як принцип рівності в християнстві вплив ся в форму визнання рівноправности чоловіків і жінок. Християнський шлюб не був тільки звичайним церемоніялом, це була спілка двох рівноправних істот, що мала повести до обопільного підвищення. Увільнивши жінку, надавши їй однакове становище з чоловіком, християнство привабило її до себе і таким робом вдвічі збільшило свої сили. Але головною перевагою християнства було те, що в ній моральний вчинок був визнаний релігією сьвятим, що культ любови та саможертви був у ній звязаний з надією на безсмертє та вічне блаженство. Єдністю релігії та моралі з'ясовує ся той ентузіязм, котрий християнство надало своїм прихильникам. За моральне підвищення, за зреченє самого себе для Христа віруючому без різниці нації, полу і суспільного становища, було обіцяно вічне блаженство на небі. Завдяки сьому смерть утратила для віруючого всі свої жахи і ця віра не загаялась надати християнам потрібний ентузіязм і призиство для смерти. „Ці нещасні — пише Лукіян про християн — цілком певні, що вони будуть жити вічно, через це вони з призиством дивлять ся на смерть і завше готові вмерти, аби наблизити ся до обіцяної вічності“.

Коли до сих внутрішніх причин додати ще й зовнішню: гарну організацію християнської громади в Римі і особливе, переважне значінє Риму, як ниви діяльності і місця мук сьв. Петра, котрого сам Господь найменував „крайугольним каменем церкви“, то ми зрозуміємо, чому християнство в формі католицизму розповсюдило ся в західній Європі і чому сьвітська влада в особі Карла Великого поспішила увійти з ним у спілку, котра ще більш забезпечила високе становище римського первосвященника.

Зробивши характеристику християнства і зазначивши причини, що сприяли величезному розповсюдженю його, переходимо до питання про вплив християнства на моральне становище суспільства поганих.

Що християнство з його проповідю любови до ближнього, з його покликом до морального підвисненя повинно було добродійно вплинути і дійсно вплинуло на суспільство поганих, в цім не може бути вагана. Сьв. Юстин, порівнюючи жите поганих до й після принятя християнства, висловлюєть ся так: „Раніш ми цілком віддавали ся розпусті, тепер полюбили моральну чистоту; раніш у нас не було другої метв, як придбати багатство, тепер ми охоче ділимо ся нашими багатствами з бідними; раніш поділені ріжними вірами ми ненавіділи одно одного, тепер ми живемо у згоді і молимо ся за наших ворогів“.

Література про первопочини християнства і його розширене в грекоримськім сьвіті дуже богата. Крім загальних курсів всесьвітної історії (от хоч би Шльоссера, Ранке або Онкена — відповідні томи Герцбертової *Hellas und Rom*) та історії церкви (обік старших, як Neander, *Allgemeine Geschichte der christlichen Religion und Kirche*, 1825—45, 10 томів; Gieseler, *Lehrbuch der Kirchengeschichte*, 1824 і д. 5 томів та Hase, *Lehrbuch der Kirchengeschichte zunächst für akademische Vorlesungen* 1886) див. особливо не-

перестарілий доси твор Джіббона (Gibbon, Decline and fall of Roman empire) та Лєккі (W. H. Lecky, Sittengeschichte Europas bis auf die Zeit Karls des Grossen); та новітші: Weizsäcker, Geschichte des apostolischen Zeitalters, 1892; A. Harnack, Die Mission und Ausbreitung des Christentums in den ersten drei Jahrhunderten, Leipzig 1902. Еволюцію літератури від римської до середньовіково-християнської латини маємо добре Adolf Ebert, Geschichte der christlichlateinischen Literatur von ihren Anfängen bis zum Zeitalter Karls des Grossen. Leipzig 1889. — I. Ф.

II. Манастирі, аскетизм.

Вплив католицького попівства, як представника моральної сили, був величезний; йому головним робом належить ся подяка за прилучене варварів до більш людяних форм житя. В ті сумні часи, коли сваволя вважала ся законом, коли рабунки та вбійства були щоденними подїями, заложене манастирів, під захист котрих могли заховати ся всі скривжені, було в найбільшій мірі добродійне.

Ці захисти благочестя, що розповсюджували довкола себе приваблююче сьвітло віри та любови, ці розсадники культури були жерелом сьвітла серед загальної темряви. Була, правда, одна риса в відносинах манастирів до мирян, дуже шкодлива натуральному розвови особи чоловіка в середні віки, — це уподобене моральности до аскетизму. Поставлений наперед попівством аскетичний ідеал, що вславляв ся в легендах, житєписах, привидах, надав одноманїтний напрям середньовіковій етиці і мав шкідливий вплив на науку, літературу та штуку. Раніш він не був конче потрібен для здійсненя ідеалу християнського боговгодного житя. Християнські письменники перших віків висловлюють ся про се питанє дуже певно: „Ми не живемо в лісах — каже письменник

П. в. Тертуліян — ми не виключаємо себе самохитів із життя, ми маємо зброю, подорожуємо, крамарюємо, взагалі живемо як усі“.

В однім творі, якого автором уважають Василя Великого, подибуємо дуже горячу діятрїбу проти аскетизму.

Не вважаючи на сї протести, число людей, що тікали від спокус сьвітових, поволи збільшувало ся, а надто під впливом переслїдувань. Ті пустельники, що тікали в пустинї, змагали ся перевишити один одного суворістю аскетичного життя. Так про одного пустельника оповідало ся, що він ніколи не вмивав ся і носив свою тунїку доти, доки вона не шматувала ся. В легенді про сьв. Макарія Олександрійського оповідаєть ся, що цей сьвятий у прововж шістьох місяцїв спав ходячи і виставляв своє тіло на з'їжу мухам та осам.

От такі були ідеали моральної високости, котрі схід ставив на очі заходови.

А в тім — багацько легенд сьвідчать, що західні аскети не менче були суворими в житю, як східні. Вони так само рішучо розривали зносини зо сьвітом і весь час жили в аскетичних вправах. Таким був напр. сьв. Сенон, що жив у печері біля Шуатьє, носив на руках та ногах важкі ланцюги та заморював себе тим, що відбирав собі сон; таким був сьв. Вульфїлах, що жив у Арденському лісі і там в продовж багатьох років стояв на „стовпі“, як Семен Стовпник: він стояв в простертою рукою доти, доки вона не стратила здатність згинати ся. Одного з таких найбільш цікавих типів намальовано в легенді про сьв. Алексія чоловіка Божого, котра в XI. в. була перекладена на французькі вірші. Сьв. Алексій походив із маґнатської римської родини; він з дитинства мав бажанє віддати себе Богови. Намагаючись відхилити його від сього заміру родина примусила його одружити ся, але се здало ся

надармо. В перший день по своєму шлюбі, залишившись на одинці з молодою, він завважив їй, що хоче віддати себе Богови, і пішов геть з дому в пустяню. Там він в продовж декількох років віддавав ся молитві і аскетичному життю. Сьвятість його була така велика, що один раз сам Господь з'явив ся йому ві сні і наказав повернути до Риму. Він прийшов до дому блідий, схудлий, так що ніхто його не міг пізнати; йому дали комірчину, де він прожив багацько років у постах та молитві, терплючи наругу від челяди. Йому не раз доводилось бути сьвідком сцен, коли мати, батько й сестри плакали, згадуючи його. Єдине слово могло би втішити їх, але він не сказав його; до такого ступня релігійний ентузіазм зробив його черствим. Нарешті по декількох роках він умирає й залишає листа, де відкриваєть ся. Коли родина прочитала листа, з'являєть ся процесія, що прийшла по вказівці ангела з Риму за його тілом. Натурально чекати, що до розпуки його родини прилучать ся докори в його жорстокости, але нічого подібного не було; кривні сьвятого не сказали жадного слова докору за завдані їм стражданя; вони молили ся за його і благословляли його.

Другий тип сьвятого, що дуже часто подибуєть ся в західніх легендах, це тип місіонаря, що проповідує християнство варварам. Таким був сьв. Боніфацій, просьвітитель Германії, сьв. Патрикій і Кольомбан, просьвітитель Ірляндії.

Особливо цікава легенда про сьв. Кольомбана, котрий із Ірляндії подав ся пропагувати християнство до Галії. Але раніш, ніж задовольнити свою жадобу, йому довелось витримати боротьбу з родиною. Не маючи більше змоги утримати його дома, мати його лягла на поріг і сказала, що він може тільки переступити через її тіло. Сьв. Кольомбан перехрестив ся, обливаючись гіркими, переступив че-

рез матір і вступив до монастиря. Тихе жите не задовольняло його; його героїчна та велика душа потребувала величвїх вчинків і мучеництва. Дїставши ся до Галїї, він обїбрав собі там дику місцевість, збудував монастир і став пропагувати христїянство. Він придбав такий величезний вплив на тубольцїв, що вони вважали його керманичем та володарем звїрів і птах; між иньшими розповїдають, що один раз, мандруючи по горах, він зустрїв ся з ведмедем і приручив його до себе.

Легенда розповїдає також про відносини його до короля бургундського Тьєррі, внука страшної Брунегільди. Він смїло докоряв розпусному королеви і закликаний благословити незаконного сина короля, відмовляєть ся і йде геть. При цьому, о чудо, палац захитав ся до підвалин! За це король наказав переслїдувати ченцїв монастиря заснованого сьв. Кольомбаном. Дїзнавши ся про це сьвятий домагав ся пояснень у короля. На візване благословити страву, він відмовляєть ся, кажучи: „Не подоба устам служителя Бога поганитись стравою такого злодїя“. Вражений і засоромлений такою відвагою король обїцяв зупинити переслїдування, але він бояв ся своєї баби, послухав ся її, і переслїдування не зупинялись. Тодї Кольомбан пише королю листа *plena verberibus* і обїцяє проклясти. Роздратований Тьєррі заслав його до Безансону і закинув у вязницю, але сьвятий одним словом розбива ланцюги і йде геть, уводячи за собою всїх вязнїв.

Тепер перейдемо до третього типу сьвятих, що подибують ся в захїдних легендах, типу найбільш привабного, до чоловіколюбцїв, захистникїв народу від утискїв державцїв.

Такими були сьв. Авид, сьв. Жермен, сьв. Елюа та иньші. Про сьв. Жермена легенда розповїдає, що все його жите було присьвячене милосердю, викупови рабїв і бранцїв. „Нїхто не мо-

же зрахувати, каже біограф сьвятого, кілька лю-
дий зарятував він від рабства. Коли витрачував
свої гроші, то робив ся хмурым, колиж йому ща-
стило дістати гроший, то казав: „Подякуємо Бо-
гови, що дав нам їх на увільненє братів наших“. При цьому лице його робилось ясным, зморшки
розходили ся на чолі. Дещо подібне розповіда ле-
генда і про сьвятого Елюа, що був видатним ма-
ляром. Він виробляв різні речі з дерева та зо-
лота і гроші, що за їх заробляв, усі віддавав на
боговгодні справи. Милосердє його було остільки
велике, що обіймало навіть злочинців. Один раз
він зустрів на дорозі злочинців, котрих вели на
страту. Сьвятий помолив ся і з неба спустив ся
туман, що заховав злочинців від вартових і вони
втекли. Навіть по смерті сього великого сьвятого
домовина його творила не одно чудо. Один раз
до неї доторкнув ся чоловік, що був закований
у ланцюги, і ланцюги розпали ся.

Про початки і вплив християнського аскетизму див.
Zöckler, Kritische Geschichte der Askese 1863 та новіше:
Mayer, Die christliche Askese, ihr Wesen und ihre historische
Entfaltung, 1894, а надто загальні курси християнської етики,
прим. Harless, Christliche Ethik ст. 439 і далі; Vilmar,
Theologische Moral II, 203 і д.; Luthardt, Kompendium der
Theol. Ethik, 1896, ст. 230 і д. та відповідні статі в енци-
клопедіях. Про початки монастирів гл. Henrion, Histoire
des ordres religieux, 2 томи, Paris 1835 (з католицького ста-
новища); A. Harnack, Das Mönchtum, seine Ideale und
seine Geschichte, Giessen 1882, нове, п'яте виданє 1901. Жи-
ттю сьв. Алексія присьвятив спеціальну монографію Amio
(Amiaud, Vie de St. Alexis, Paris, 1889).

III. Християнська легенда.

Історія легенди майже сучасна першим кро-
кам християнства. В християнській церкві був
звичай зазначувати імена християнських мучеників

з посьвідченем року смерти і страти, якою був покараний; це було першим зерном, з котрого виросла легенда.

Батьком легенди вважають ся відомий сьв. Бронім, котрий занотував деякі східні легенди, що дійшли й до нас. В VI в. потреба в житєписях сьвятих стала більш ніж пекучою, так що єпископ Григорій Турський присьвятив декілька творів на її задоволенє. Те, що зробив Григорій для французьких сьвятих, зробили для німецьких сьв. Ноткер, сьв. Рабан Мавр, і для англійських Беда Шановний (Beda Venerabilis). До кінця XIII в. належить видатний збірник житєписів сьвятих, улаштований єпископом Генуї Яковом de Voragine. Цей збірник відомий під назвою „Золота Легенда“ (Legenda Aurea). При улаштованю його єпископ користував ся хроніками, давнїйшими житєписами сьвятих і народнїми оповіданнями. Ледви чи яка иньша книга мала таке велике розповсюдженє, як „Золота Легенда“. Крім живого вигляду і глибини благочестивого почутя, одну з головних рис цього збірника складає надзвичайна простодушність. Автор як найбільш серіозним тоном розповіда найбільш неможливі речі і йому очевидячки не приходить до думки, що читачі можуть підозрівати правдивість його оповіданя. Таке напр. оповіданє про семеро ефеських юнаків, що тїкаючи від переслїдувань царя Деція (196 р.) втекли до печери, де проспали більш двохсот років.

Книжка ся була перекладена в XV. віці на французьку мову і після появи друкарень розповсюдила ся по Європі. До XVII. віку належить величезний збірник житєписів сьвятих голяндського Гауїта Болянда під назвою Acta Sanctorum. Видавець збірника не тільки поставив метою зібрати всі легенди про життя сьвятих, але й влаштувати житєписи по місяцям. Це виданє по-

чало виходити від 1643 року і продовжувалось до Французької революції; потім було зупинене на 53 томі і нарешті знов розпочалось, та ще й доси не доведене до решти.

Познайомившись з характером житєписів святих, що були улюбленим читанем люду, подивимось, який вплив мало це читане на розумовий та моральний розвій середньовікового суспільства. Гізо в „Історії цивілізації Франції“ справедливо завважує, що коли порівняти середньовікові хроніки з середньовіковими легендами, то перевага буде на боці останніх. В той час, як літописі розповідають про владолюбство, жорстокість, егоїзм, у легендах горить яскравим світлом ідея моральних обов'язків, любов до ближнього, намагання до морального підвищення. Колиб легенди обмежувались пропагуванем гуманности, то їх вплив був би тільки добродійний; але на жаль поруч з цим пропагуванем іде в легендах пропагуване забобонів та аскетизму; вони розповсюджують у суспільстві брехливі розуміння про чоловіка, природу і моральну високість, що могли би тільки шкодити натуральному розвоєви людської особи. Особливо шкідливий вплив мало павуване аскетичних поглядів на стан жіноцтва. Все, що було здобуто для жінки християнством, було відібрано чернецтвом: з подружя чоловіка вона стала способом диявольської спокуси. Відбиток сих поглядів знаходимо у всіх творах релігійного характеру. Діявол, бажаючи спокусити святиого, завше прибирав вид жінки. Друге обвинуваченє проти легенди те, що вона збільшувала суму людських забобонів. У легендарній літературі панував погляд, що природа і чоловіче житє творять арену боротьби двох ворожих сил: янголів і демонів, для котрих байдуже руйнувати закони природи.

При такому погляді на природу і на чоловіче житє не могло бути місця натуральному розвоєви особи чоловіка.

Про початки та жерелà християнської легенди див. особливо А. Мацгу, *Études sur les légendes pieuses du Moyen-âge*, Paris 1843 і нове виданє пн. *Croyances et légendes du Moyen-âge*, Paris 1896: з католицького погляду Hippolyte Delehaye, *Les légendes hagiographiques*, Bruxelles 1905; з протестантського А. Гарнак, *Legenden als Geschichtsquellen*. Найважнійші збірки: Jacobus de Voragine, *Legenda Aurea*, див. німецький переклад Ipece (Grässe, *Die Goldene Legende*); Petrus de Natalibus, *Catalogus Sanctorum* 1493; Boninus Mombricitus, *Vitae Sanctorum*, вид. при кінці XV в. без означеня року; Aloysius Lipomanus, *Sanctorum priscorum patrum vitae*, 8 томів 1551—60; L. Surius, *De probatis Sanctorum historiis*, 4 томи, 1581; *Acta Sanctorum Bollandiana*, від 1643, доси 62 томи, календарним порядком доведено до перших днів падолиста. Важне доповненє до сього виданя творять *Analecta Bollandiana*, кварталне виданє, доси 24 річники, важне особливо за для богатства бібліографії. Популярні та в лексиконовій формі оброблені легенди див. Collin de Plancy, *Bibliothèque des légendes*, 10 томів; Stadler und Heim, *Vollständiges Heiligenlexikon*, 5 томів; для перших сімох століть християнської церкви весь матеріял оброблено критично в англійській лексиконі Smith and Wace, *Dictionary of christian biography*, London 1877—87, 4 томи. — I. Ф.

IV. Духовна драма.

Від легенди не далеко перейти до духовної драми або містерію, що є не що иньше, як драматизована легенда. Історія народження сеї нової літературної форми свідчить, що містерія зробила ся в руках попівства дужим засобом пропа-

ґанди. Гадали, що містерія виникла під впливом класичних традицій і показували на драму „Страждаючий Христос“, автором котрої вважали Григорія Назіанзена, як на перший взір містерії. Але в міру досліджування цієї драми ся гадка впала. Після праць Маньєна, Газе та інших довело ся відмовитись від гадки з'ясувати звязок між містерією та римською драмою. В останні часи існування римської імперії у всіх сферах життя зазначається падіння, а надто в літературі драматичній. От через що отці церкви силують прокльони на театр.

Тертуліян називає театр храмом Венери, школою розпусти і безсоромности. Св. Іван Золотоустий грозить не давати причастя особам, що беруть участь у театральних виставах. Деякі постанови соборів також вимагають не пускати акторів до церкви.

Так само не легко шукати жерел містерій у пам'ятниках народньої римської драми, як це робив Яків Грім, котрий запевняв, що смак до сих безпосередніх вистав захопив попівство і причинив ся до народження містерій. Більш певний погляд Гофмана фон Фаллерслебен, а власне, що попівство скористувалось цією пристрасною людию до сцїнечного і розвинуло містерію з драматичних початків, що були заложені в самому ритуалі церковної служби. Первообразами містерій були старинні релігійні процесії, що копіювали вхід Ісуса Христа до Єрусалиму: один з попів сидів на ослі, а люд, що оточував його, кидав галузя і кричав: „Осанна в вишних!“ Запевне до дуже старих часів належить ще один звичай, що заховався подекуди аж до цього часу, а власне, „шествіє“ Христа на муки в велику п'ятницю. По вулицях міста йде особа, що репрезентує собою І. Христа і зігнулась під тягаром хреста; його

оточує варта, а далі на конях первосвященики в супроводі народу.

Подібні процесії містили в собі два елементи драматичних вистав: елемент міміки і елемент перевдягання. Бракувало тільки діяльота, щоб вони перетворились на драматичні вистави. Останній елемент містився в початковій формі в самому богослуженню, в виголосах попа, в відповідях „клиру“ і в спільному читанню евангелія у великодну п'ятницю, котре поділялося між декількома особами. Поволи цей елемент став розвивати ся, дякуючи символістичному зображенню подій із життя І. Христа, що перетворило їх у драматичні вистави. Намагане до сього ми завважуємо дуже вчасно в самому ритуалі католицького богослуження: напр. у великодну п'ятницю евангеліє читають декілька осіб, під говорять слова І. Христа, диякон читає описи страждань Христа, а „іподіякони“ зображають Пилата, Юду і Жидів. Звичайно в церкві улаштувалась домовина, котру оточувала варта. На домовину клали розп'яте і до нього наближалися церковні прислужники, зодягнені в жіноче убранє, зображаючи собою жінок-мироносиць. Перед празником Христового Різдва в притворі становили ясла, куди клали або живу дитину, або фігуру з воску; з одного боку ясел стояв церковний прислужник, що зображав Йосифа, з другого боку другий прислужник, що зображав Марію, а біля них осел; о півночі являлися церковні прислужники, зодягнені в убраня з крильцями, що зображали таким робом ангелів і співали: „Слава во вишних Богу!“ Далі в день Вознесенія на віршовках підіймали деревляну статую Христа в церковну баню, де вона й зникала, а звідтіль викидали палаюче зображенє Сатани. А в день св. Духа зверху спускали білого голуба.

В таких виставах пізнійше мали ся всі еле-

менти драми: міміка, діяльог, перевдяганє і рухи. Розуміть ся, що в деяких виставах перевагу мав елемент міміки, але діяльог став швидко потому переважним і з часом із цих вистав виробила ся літургічна містерія. До нас дійшло не мало текстів тавих містерій, виданих французьким ученим Кусмакером, що належать до X. віку. (Cousse maker, Les Drame liturgiques du Moyen âge. Paris 1861). Згідно з головними подїями в житю І. Христа, т. в. Рїздвом і хрестною смертю, літургічні містерії подїлялись на цикли: цикл рїздвяний і цикл великодний. До першого циклю належать містерії: Витанє пастухів (Officium pastorum) і витанє „волхвів“ (Officium magorum). Опрїч цього до сього циклю належить ще містерія „Рахиль“ (Ordo Rachelis), котра судячи по ляконїчности та грубости мови, належить до найстарших. В „Officium magorum“ уже помічають ся наслідки літературної обробки. Містерії ці повнїйші і кращі: автор у трьох місцях навіть намагає ся писати латинськими віршами, а „Ordo Rachelis“ уся написана ними. В „пасхальнім“ циклю вистави містерій починали ся в великодний четвер на вечірній містерією „Страсти Господні“. Тут дїєвих осіб пять: Мати Божа, три Марії і Іван. Надто цікава містерія рїздвяного циклю „Адам“ (Ordo representationis Adae), що належить до XII. віку. Тут на полях рукопису маємо багато вказінок про те, як грати, дають ся вказівки обставленя сцени, а акторам подають ся ради що до жестукаляції і одяганя.

Містерій „Страстий Господніх“ заховало ся дуже мало, а містерій „Воскресеня“ багато: вони виставляли ся скрізь і мали величезне розповсюдження.

Зерно, з котрого вони розвили ся, це розмова янгола з Марією Магдалиною та иньшими мирноносцями. Далі в великий понедїлок, на вечірній

в церкві виконувала ся містерія, що мала назви-сько „Officium peregrinorum“, сюжетом котрої була поява І. Христа учням, що йшли до Емауса.

Маючи батато спільного з богослуженєм, містерія повинна була натурально писати ся латинською мовою, але з давніх часів подибують ся вставки і в народній мові. Напр. в містерії „про десятьох дівчат“, що належить до XI. віку, в латинській текст повставляювано розмови на провансальській мові. Містерії, що таким чином являли ся часткою богослуженя, виконували ся клиром; це можна бачити з того, що до рукописів прикладували ся ноти. Містерії з початку виголошували ся виспівуючи. Вистави давали ся в церкві, де з давніх часів стали будувати прилади. Напр. для пасхальних містерій будувала ся Голгофа, для різдвяних печера з яслами; коли треба було зобразити Пилата та Ірода, то за для них становили два трони. В день Воскресеня актора, що виконував ролю Спасителя, зводили на хори і звідтіль показували людям. З часом обстановка при виставі містерій ставала ся складнішою.

Що до художнього обробленя, то треба завважити, що з початку містерія була не що иньше, як переклад у драматичну форму євангельського оповіданя, через це в ній не було місця за для авторських додатків; тільки подекуди автор дозволяв собі позичати деякі подробиці в подіях із апокріфічного євангелія Нїкодимового.

Але помалу штука вперла ся і в цю заказану сферу і набрала переважного значіня, що виявило ся в формі віршованих вставок на народній мові. Потроху художний елемент входить і в самий зміст: автор не задовольняєть ся євангельським оповіданєм, але користуючись його натяками, добавляв не мало і від себе. Цікаво порівняти притчу „про десятьох дівчат“ з місте-

рією такоїж назви. В притчі оповідаєть ся, що коли у нерозумних дівчат не стало олії, вони пішли купити її, і коли повернули назад, то спізнались зустріти молодого і їх не пустили на весіле. Що пережили ці нещасні, коли у них не стало олії, як вони страждали, про це треба догадувати ся; навпаки, в містерії цей бік висунуто на перший плян; переполох дівчат, їх розпука стає осередком дії, котра кінчаєть ся не євангельськими словами Спасителя, а тим, що на сцену вискакують демони і тягнуть їх у цекло.

Доки містерія позичала собі сюжети з євангелія, вона заховувала свою традиційну форму і майже не давала простору власній творчості автора. Але в міру розширення драматичних сюжетів звязок містерій з культом слабне. Драматизуючи сюжет зі Старого завіта автор поводить ся з ним не з таким благочестем, як із новозавітними; він хоче зацікавити глядачів, одно скорочуючи, друге добавляючи від себе. Таким ребом потроху повстав особливий вид містерій на ців літургічних. В цім періоді містерія все ще не розриває рішуче звязку з богослуженням, але вже не творить його частини. Цікавим пам'ятником цієї перехідної епохи в історії містерій є чудова французька містерія „Адам“, видана в 1854 році. Ця містерія виявляє особливо визначний і цікавий намір художного наслідування біблійної легенди про гріхопадєне людей. Автор дуже талановито дозволяє собі відступати від тексту в інтересах художних та психологічних. Мотивоване подій, знане чоловічого серця і штучно зарисовані характери тупого Адама, кокетливої Еви і влєсливого змія являють ся головними оздобами містерії.

Піймавши облизня від Адама, дїявол наближаєть ся до Еви. В мент вираз на виду дїявола становить ся солодким і він провадить свою ата-

ку з штучністю справдішнього Дон-Жуана, починає говорити їй приємности...

Зацікавивши Еву оповіданем про солодкість заборененого овочу, на запит Еви: „Якийже його смак?“ відповідає: „Смак божественний“. Ці слова розпалюють бажане Еви; вона згодна виконати бажане діавола, але боїть ся, колиб не довідав ся про се Адам. Розмовляючи обоє не помічають Адама. Коли Адам надійшов, Ева спокушає його з'їсти овочу; коли цей покоштував яблука, в той мент починає жалкувати. Навпаки, Ева деякий час почува насолоду, котра не дає їй зрозуміти грізне їх положенє. Ця різниця між мужькою і жіночою натурою чудово помічена автором. В той час, коли Адама опанувала розпука, він скаржить ся на жінку, що його спокусила, являє ся Бог і виганяє їх геть із раю.

На підставі цієї містерії ми можемо запевняти, що в XII. в. драматичне почутє уже вродило ся, що йому треба було зробити тільки один крок — вийти з церкви на площу, аби зробити ся цілком народною виставою. Це станеть ся в третьому періоді життя містерій, коли керуванє їх виставами перейде з рук попівства до рук світських людей — буржуазії.

Про початки релігійної драми в західній Європі див. загальні огляди такі, як Klein, *Geschichte des Drama*, Grässe, *Lehrbuch der allgemeinen Litterärgeschichte*, K. Goedecke, *Grundriss der deutschen Literaturgeschichte*, нове виданє, та Алексій Веселовскій, *Старинный театр въ Европѣ*, Москва 1870, а також спеціальні: Н а s e, *Das gestliche Schauspiel in Deutschland*; Petit de Julleville, *Les Mystères*, Paris 1880, 2 томи та йогож статю „Le theatre“ у другім томі збірного виданя „*Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900*“, т. II, ст. 399—445. — I. Ф.

У. Хроніка.

Третя літературна форма, через яку католицьке попівство проводило свої погляди, свої ідеали, була хроніка, котра майже скрізь вела ся в мурах монастирів спасеникамв, що відрекли ся від світа. Взірцем західніх хронік була „світова хроніка“, улаштована в четвертому віці по Хр. на грецькій мові Евзевієм, єпископом Кесарії, і перекладена на латинську мову блаженим Єронімом. Хроніка Евзевія складаєть ся з пяти книжок; перша викладає події світової історії від Адама до руйнування Трої, друга до першої Олімпіади, третя до Дарія, четверта до смерти Христа, пята до собору в Нікеї. Осередком хроніки Евзевія є історія жидівського народу, що був для иньших народів, мовляв би, вказуючою шлях зіркою, бо з нього повинен був вийти І. Христос. До пяти книжок хроніки Евзевія Єронім добавляв від себе шесту, в котрій оповідав події до свого часу, т. є. до 378 року. Погляд у обох авторів на події історії теологічний, скрізь вони намагають ся побачити вказуючий палець божий і звертають увагу більше на факти релігійної історії, ніж на факти історії політичної.

На взірець тогож типу написана і тим самим духом пронята голосна в середні віки хроніка Орозія (V в.). Подібні погляди на завданє історика мав також і талановитий французський літописець Григорій Турський (VI в.). Сама назва його хроніки „*Historia Ecclesiastica Francorum*“ свідчить, що він уважав політичну історію часткою історії церкви. Зробивши заяву в другій книжці, що його завданє буде зобразити *mixte confuseque tam virtutes Sanctorum quam strages gentium*, він заплтає в історичну тканину летен-

ди з життя святих, розповідає про різні надзвичайні явища, знаки на небі й землі, про огонь, що зійшов з неба, про дерева, що розпукалися в один мент і т. в. Але у Григорія Турського поруч з легковажністю та тенденційністю в подекуди історичне чуте, в наслідки знайомства з клясичними письменниками; у його нащадка Фредегара темнота і забобони сягають до найвищого ступня і сама латинська мова його стає в значній мірі варварською.

Рішучого підупадку хроніки досягають у VIII та IX. в.; ченці улаштовники хронік, не вважаючи на всю свою темноту, крім того ще визначаються цілковитим браком цікавості до подій. В Monumenta Germaniae historica, що були видані Перцом, є одна монастирська хроніка, що має назву Annales latines, де в одній стрічці оповідаються події більш ніж за сто років. Цікавіше усього те, на що чернець звертає увагу, які події вважає потрібним передати нащадкам. Під 914 р. він пише: Anno V. renovatus est altare beati benedicti. (В цім році був поновлений оltарь св. Бенедикта). Після цього чернець літописець мовчить цілих 7 років, доки його не вражає до глибини душі затьмівє сонця; цій події, в котрій він бачить заповідь близького кінця світа, він присвячує цілих п'ять стрічок.

Таким робом з одного боку виявляється цілковитий брак цікавості до життя, обмеженість інтересів, брак бажання пізнати щось, з другого боку темнота, легковажність, брак усякої критики і визначна теологічна тенденція. Отсе були характерні риси хронік у перші віки по мандрівці народів не тільки у Франції, але і в інших частинах Європи. Навіть потім, коли ціла сума знання збільшилася, коли в монастирях були засновані школи, де студіювали клясиків, характер хронік мало змінився; хоч вони і писалися

кращою латиною, але як і раніш були байдужі до життя, як і раніш наповняли ся байками. Напр. у хроніці, що її вважають написаною архієпископом Турпіном, оповідаєть ся, що похід Карла Великого на Гішпанію був знятий за намовою ап. Якова, брата Господнього, котрий в продовж походу власне сам допомагав Карлови Великому; дякуючи його молитві мури Пампельони розсипали ся на порох і військо Карлове без опору вступило в місто. Про Магомета оповідаєть ся, що він був католик, навіть кардинал, і тільки через те зробив ся єретиком, що йому не пощастило зробити ся папою. Один літописець серіозно запевняє, що орден сьв. Михайла був заснований самим архангелом Михайлом; другий, що Татари вийшли прямиєнько з Тартару; третій, що від коли Турки заволоділи сьв. землею, у християнських дітій стало о десять зубів менче. Такий був став історичної літератури в середні віки, коли вона знаходила ся, мовляв би, на монополії поцівства. Клерикальні історики, як от Монтялмбер, захоплюють ся тим благодійним моральним впливом, який мали монастирські хроніки на пробуваючих у варварстві володарів, що цілковито віддавали ся своїм пристрастям; одна думка про те, що всі його діла будуть виявлені і віддані на суд нащадкам якимсь то невідомим ченцем, не раз зупиняла жорстокого короля, або принаймні примушувала його бути обережнішим. Це правда, але правда також і те, що не раз літописці сплітали вінки безсмертя людям жорстоким та лукавим, коли тільки вони нагороджували їх монастирі багатими данинами, і навпаки заплямували ганьбою володарів дійсно вартих, коли тільки вони не згинали колін перед Римом. Так напр. криваве наверненє Саксів до християнства було уславлене многими літописцями до небес.

Загалом, доки монополія історичного оповідання перебувала в руках відірваного від світа попівства, ні звідки було чекати зміни на краще. Але на щастя наспіло до помочі само жите. Одна значна подія середньовікового жита, хрестові походи, мала величезний вплив на зміну характеру історичного оповідання. Хрестові походи, що відкривали нові обрії середньовіковій людськості, витягли до писання хронік світських людей, котрі брали участь у походах як вояки. Люди ці брали ся до свого завдання не маючи жадної наперед поставленої мети: їм просто бажало ся переказати землякам усе, що вони бачили в чужих сторонах нового та цікавого. Дякуючи їм хроніка з сухого перелічування подій закрашених теологічною тенденцією перетворила ся на живий малюнок побуту і звичаїв людей сходу. Таким характером визначають ся записки про четвертий хрестовий похід Вільгардуена, такіж записки Жуанвіля про жите св. Людовіка. Обидві вони належать до XIII. віку і розпочинають собою численну літературу мемуарів, котрими так вславила ся Франція. Вільгардуен записав події четвертого хрестового походу, в котрім сам брав участь, або більш, історію опанування хрестоносцями Константинополя. Записки Вільгардуена — це щоденник ділового чоловіка, що писав похапцем, котрому не було коли турбувати ся про оброблене свого стилю. Звідси походить простота, міць і ляковічність його складу. Описи його завше яскраві та блискучі, але короткі. Одначе не потураючи на короткість та простоту його оповідань, у хроніці Вільгардуена яскраво відбиваєть ся феодално-лицарська епоха з її релігійним ентузіазмом, жадобю героїчних учинків і цілковитим браком якої будь дісципліни. Зовсім иньшим характером визначають ся записки про Людовіка святого у Жуанвіля: це не щоденник вояки,

а спогади діда, що любить набалакати ся досить про любого короля, в котрім він бачив ідеал монарха. Не задовольняючи ся славними спогадами, Жуанвіль черпав також із різних жерел, з оповдань иньших свідків, навіть подекуди користується ся й писаними жерелами. Так напр. у нього є розділ присвячений політичному становию Сходу в епоху хрестових походів. Очевидячки, що для сього розділу йому треба було багато читати, порівнювати і доповнювати одно жерело другим, загалом працювати, як звичайному історикови.

В XIV. в. у Франції історичні виклади роблять ще крок наперед в особі Фруассара. Ні Вільгардуен, ні Жуанвіль не були фаховими істориками; вони зробили ся істориками випадково. В особі Фруассара ми вперше зустрічаємо ся з чоловіком, для котрого історія була метою життя, котрий здатен був на всяку працю та досліди, аби добити ся історичної істини.

Про середньовікові хроніки див. *Wattenbach, Deutschlands Geschichtsquellen im Mittelalter*. Про початки французької історіографії див. *A. Debidour et E. Étienne, Les chroniqueurs français au Moyen-âge, Paris 1895*; про Жуанвіля *H. Fr. Delaborde, Jean de Joinville, l'homme et écrivain* у *Revue des deux mondes* за грудень 1902. Коротку характеристику початків французької історіографії див. *Ch. V. Langlois, L'historiographie* в другім томі видання *Petit de Julleville, Histoire de la langue et de littérature française, II, 271—335 — I. Ф.*

VI. Середньовікові оповідання і притчі.

Залишаючи на боці релігійні вірші, казання, теологічну полеміку та иньші спеціальні твори, я вважаю необхідним сказати декілько слів ще

про одну літературну форму, що зробила ся в руках пошівства могутним засобом для проведення в середньовікове суспільство своїх поглядів та ідеалів. Я розумію навчаючі оповідання, котрі поруч з легендами були улюбленим читанем середньовікової публіки. Оповідання ці, позичені головним робом зі Сходу, діставались до Заходу або через Візантію, або через посередництво гішпанських Арабів та Жидів. Проповідники користували ся цими оповіданнями як ілюстраціями для своїх промов. До XII. в. належить збірник таких оповідань, улаштований хрещеним Жидом Петром Альфонсовим (Petrus Alphonsi) і відомий під назвиськом *Disciplina clericalis*. У XIII. в. Жак-де-Вітрі, єпископ і кардинал римської церкви, влаштував виключно для проповідників цілу книжку подібних ілюстрацій та прикладів. Там ми подбуємо не мало оповідань, що облітали всю Європу і були донесені і до Росії. Таке між иньшим оповідане про гордого царя, котрий уважав себе вищим від самого неба і котрого за це скинув із престола ангел і тільки по довгих пробах та щирій покуті він знову був посажений на престолі; оповідане це, дуже розповсюджене в середні віки, було відоме в південній та північній Русі, прикладаючи ся раз до царя Соломона, то знов до невідомого в історії царя Аггея, то нарешті за західними звірцями до царя Йовініяна чи Йовіяна¹⁾. Таке між иньшим оповідане про ангела і пустельника та про „невідомі суди божі“, мораль якого містить ся в тім, що чоловік повинен не перечучи схилати ся перед таємничими веліннями Найвишшого. Се оповідане, що дало підвалину повісти Вольтера „Задіг“, не що давно було перероблене Л. Н. Толстим. Така нарешті притча про „прав-

¹⁾ Версію про Аггея обробив у нас гарними віршами др. В. Щурат. І. Ф.

дивий перстїнь“, оброблена Боккачієм у „Декамеронї“, котрою майстерно скористував ся Лессінґ у своїм Натанї Мудрім. Більшість цих оповідань походить зі Сходу, або вірнїш, із Індїї від буддистів; вони прищепили ся до західних літератур через те, що були переняті призирством до свїта та його благ, зреченем самого себе, глибоким співчутем до ближнього, врешті пропагували те саме, що пропагувало ріжними шляхами католицьке попівство. Одним із найбільш популярних у середнї вікв оповідань була східна повість про Варлаама та Йоасафа, позичена з легендарного життя Будди. Вона з'явила ся з початку на грецькій мові і автором її вважали славного отця церкви св. Івана Дамаскина; з часом вона обійшла в ріжних переробках усю Европу, попала в „*Legenda Aurea*“, в Росїї дала матеріял для відомої духовної вірші про Йосипа царевича, і нарешті була втягнена як у католицькі Мартірольоїї, так і в православні Четї-Миней.

Найзнатнїйшим із благочестивих оповідань середнїх віків був латинський збірник, відомий під назвою *Gesta Romanorum*. Прилучаючись по своїмому змісту, позиченому переважно зі Сходу, і відбиваючи у своїх моралїзаціях погляди попівства, збірник цей, що був одним із джерел середньовікових фавль, може вважати ся ступнем натурального переходу від літератури духовної до літератури свїтської. Назва його походить із того, що в його першу редакцію входили оповідання з римської історїї, що з часом загубили ся в масї нїших оповідань. Хто був улаштовником збірника, невідомо, але запевне особа духовна, що очевидно мала на увазі мету навчаючу. Це видно з того, що після кожного оповідання уміщено „вклад“, у яким поясняєть ся його навчаючий змісл.

Познайомивши вас з головними літературними формами, утвореними католицьким попівством,

через котрі воно проводило в жите свої погляди, свої ідеали, я дозволю собі зробити деякі висновки.

Ледви чи можна відмовляти, що взагалі вплив католицького попівства на середньовікову культуру був добродійний. Воно було одним представником осьвіти серед темного оточення, воно заховувало в собі ті незначні уривки сьвітського знання, котрі ще зацілїли в творах клясичних письменників; серед варварства та моральної дикости воно було красномовним провідником в жите християнських завдань братолюбїя та морального підвищення, хоча треба згодити ся, що останнє розуміло воно занадто вузько і змішувало з аскетизмом.

Про середньовікові прозові оповідання, притчі, *exempla* і т. м. див. Dunlop, *Geschichte der Prosadichtungen*, übersetzt von F. Liebrecht, а також нове англійське виданє: *History of fiction*, London 1894, і Reinhold Köhler, *Kleinere Schriften*, Bd. II. Berlin 1900. Про французьких середньовікових проповідників див. A. Lecoq de la Marche, *La chaire française au Moyen-âge*, deuxième édition, Paris 1886. Про збірки середньовікових оповідань, а спеціально про *Gesta Romanorum* див. крім згаданих уже оглядів *Ipresse* та *Idedeke* особливо N. Oesterleу, *Gesta Romanorum*. Berlin 1872. Історія і література повісти про Варлаама і Йоасафа представлена в моїй праці „Варлаам і Йоасаф, старохристиянський духовний роман.“ Львів 1897. Про притчу „о невідомих судах божих“ див. Gaston Paris, *L'ange et l'hermite*, у збірці *La poésie du Moyen âge*, Paris 1887, а також М. Драгоманов, *Славянскитѣ варианты на една евангелска легенда* (Сборникъ за нар. умов. т. V.) — I. Ф.



Другий розділ.

Література феодалізму.

І. Нові народности. Галлі.

Переходячи до огляду літературних форм, утворених другим культурним фактором, феодалізмом і його ідеалізацією в лицарстві, я вважаю потрібним сказати декілька слів про ті нові народности, на ґрунті котрих розвинулись ці нові культурні фактори. Почну з народности французької.

Ця народність складала ся з чотирьох елементів: 1) гальський або кельтський; 2) іберийський; 3) римський і 4) франконський або германський. Найпершими тубольцями Галії були Ібери та Кельти, з котрих перші посідали південну частину Галії, а останні середню та північну; межею між ними була річка Люара. По словам Юлія Цезаря Ібери та Кельти відрізняли ся одні від других не лише мовою, але інституціями та законодавством. За декілька десятків років до Різдва Хр. Галія була підвернена під владу Римлян, котрі своєю мудрою політикою зуміли пригорнути її міцно до себе. Завойовник Галії Юлій Цезарь не посягнув на інституції Галії, не переслідував жерців або друїдів, що мали величезне значінє в життю Галії; рахуючи на пиху та жадобу гонорів, він обіцяв тим з поміж них, хто

залишить ся вірним Римлянам, римське горожанство з усіма його привілеями. Ще більше допомагав зближеню Галів з Римом Август, котрий впливав на них сйвом римської цивілізації, проводив по всьому краю гарні торговельні шляхи, будував по містах чудові школи, банї, театри та иньші. Тібіж політики тримали ся також і наступники Августа, напр. Клявдій, котрий поводив ся вже сміліш, переслідував друїдів і заборонив приносити жертви з людей. Справа романізації йшла так швидко наперед, що вже в IV. віці Галї перевернулись у Гальо - Римлян. Клясичні письменники, що не раз навідувались у Галїю, залишили нам дуже докладну характеристику її мешканців. Характеристичними рисами Галів Цезарь і Страбон лґчать їх надзвичайну вразливість. Зі слів Страбона довідуємо ся, що кожен, хто тільки забажа, може зхвилювати і пірвати з собою Галів, і тоді вони здатні на яку хочете небезпеку. Крім того Цезарь підкреслює ще одну характерну рису гальского племена — це вроджена здатність до ріжних змін, що зі слів Цезаря вони завше *novis rebus student*. Далі Цезарь запевняє, що поруч з надзвичайною швидкістю та легковажністю у своїх рішеннях, Галї цілковито не мають жадної витревалости; після першої пригоди вони занепадають духом і ними запановує безнадійний настрій. Усі старі письменники, що мали нагоду досліджувати Галів, одностайно свідчать, що вони нарід войовничий, готовий воювати не стілько задля користи, скілько задля бажання воєнної слави. Коли ми долучимо до цього слова Страбона, що Галї з'єднують у собі пиху з любовю до убраня, що вони люблять ясні барви, блискучу одіж, і слова Катона, ствержені Цезарем, що вони мають пристрасть до живої, остроумної розмови, до вучерявих дотепів, то будемо мати досить суцільну характеристику Галів.

Пригадуючи цю характеристику, Токвіль дивується незмінності національної вдачі Французів. котрих можна вже пізнати в оповіданнях Цезаря. Не вважаючи на те, що фізіологічний тип Француза дуже відмінний від типу кельтського, головні риси морального облича Французів лишилися тіж самі, що й у колишніх Галів. А надто се треба сказати про одну значну рису, що творить головне тло національної вдачі як Галів так і Французів. Я розумію рису глибокого ідеалізму, котра виявляється і в бажанню слави, і в почуттю загально-людської солідарности, дякуючи котрій Галі, по свідощтву Страбона, воювалися за образу, зроблену сусідови так само, як за свою власну, і нарешті в їх здатности доброхитів підлягати силі моральній — друїдам у гальському періоді, католицькому попівству у середні віки, філософам та теоретикам у нові часи.

Про початок французької нації див. A. Rambund, *Civilisation de la France dans le Moyen-âge*. Paris 1894. — I. Ф.

II. Германці.

Перелічивши елементи, що складають французьку народність, ми не доторкнули ся одного з них, елемента германського. Цей елемент з початку вливав ся в Галію незначними течіями, але в V. віці по Хр. розливається по ній широкими річками, підгортає її під себе і в свою чергу розпливається в масі тубольців, підлягаючи впливови більш дужої гальо-римської культури. Найстарші згадки про Германців знаходимо у клясичних письменників, що описали напад на Рим германського племені — Кимврів та Тевтонів. Сі варвари здивували Римлян своїм надзвичайним видом, хоробрістю та суворими рисами побуту. Відкинені Марієм за Альпи, Кимври заховали ся у своїх

лісах і від того часу про них нічого не було чути. Пізнійше, коли Римляни почали наступати наперед і під проводом Юлія Цезаря стали втручати ся в Германію, їм довело ся познайомити ся і з иньшими племенами. Справа завоювання Германії, розпочата Цезарем, провадила ся далі воєвниками Августа, котрі не тільки ґрунтували ся на тім боці Рену, але ввійшли в осередок краю, засновуючи узброєні „табори“, прокладуючи шляхи і т. п. Поспіхам римського оружя немало допомагала мудра політика, що довела до таких блискучих наслідків у Галії. Рахуючи на безперечний вплив римської культури на варварів, Римляни нагороджували прихильних до них Германців правами римського горожанства, виховували їх дітям у Римі, закладали в самій Германії школи і т. в. Довго терпіли Германці, але нарешті ці підприємства, що систематично вживали ся до винароднення їх племен, викликали страшенне обуренє. Германське племє Херусків, за приводом Армінія, напало на три римські легіони і знищило їх у славетному бою біля Тевтобурського ліса. Ця перемога мала великий вплив на дальші відносини Римлян до Германців. Навчені гірким досвідом Римляни не марили вже про підкоренє всеї країни, а вважали за краще тримати ся на межах, змінивши таким робом наступаче поводженє на оборонне. При такому стані справи для Римлян дуже велике значінє мало — мати певні відомости про число, стан, поводженє та звичаї Германців. Цю потребу задовольнив Тацит своїм твором: *De situ et moribus Germaniae*. (Про положенє та звичаї Германії). Описуючи ворогів свої вїтчини, славетний історик відносить ся до них не тільки без національних забобонів, але навіть з почутєм пошани та подиву. Керуючись його твором, ми маємо змогу з'ясувати собі дуже певно фізичне та моральне обличчє первісних Германців.

Це були люди високого росту, з виду огрядні та міцні, з блакитними очима та русявим волосем. Вони були надзвичайно хоробрі в січі, дужі й прудкі в своєму нападі, але їм так само як і Галям бракувало витревалости. Війна була єдиним їх ділом, поза нею вони не знали, що з собою робити і марнували час за їжою та в шаленій грі, в якій шукали міцних зворушень, подібних до тих, що давала їм війна.

Харчувалися вони сиром, хлібом та дичиною. Улюбленим їх напитком був ячмінний сік, перекислий на подобу вина (*in quondam similitudinem vini corruptus*), у котрім не трудно пізнати німецьке пиво. Звичаї їх були суворі і досить моральні; зрадливість у шлюбних відносинах не мала місця між ними і коли трапляла ся, то переслідувала ся дуже суворо. Відносини людей поміж собою були щирі і чесні і підтримували ся не стільки законами, скільки гарними звичаями. Не додержати слова вважало ся надзвичайним паскудством. На чолі у них стояв голова дружини, або князь, що обирав ся на сю посаду за особисту хоробрість. Влада його обмежувалась народнім вічем, що розв'язувало питання про війну та мир. Єдність князя з дружинниками засновувалась на моральних підвалинах, на шанобі його лицарських здібностей. Коли діло доходило до війни, то для князя вважало ся соромом, як хтось з поміж його підвладних перевищить його хоробрість у січі; залишити князя в січі і повернути ся живим із бою, в яким він загинув, вважало ся безчестем на все жите. Таким робом ідеальне почутє чести було у старих Германців одною з головних підвалин хоробрости. Як у народа хороброго, зброя у старих Германців була в великій шанобі і право носити її лічилося великою нагородою для юнака. Не мало здивував Тацита погляд Германців на жінку; вони зуміли

вшанувати в ній моральну силу і бачили в ній щось висше.

Ще починаючи з II в. до Р. Христа різні народи германського походження переходили через Рен, впадали в Галію і по часті оселялися там, по часті мусіли тікати назад. Щоб забезпечити свої межі від оцїх постійних втручвань, Римляни заснували кордонні лінії з початку з римських легіонів, а потім із варварів-союзників (*foederati*). За вдержуванє кордону ці *foederati* мали платню від римського уряду. До V в. впаданє германських племен у Галію провадилось невеликими ватагами, але в V в., дякуючи великій мандрівцї народів, кордонна лінія була перервана і варварський натиск розлив ся широким потоком; один по однім проходили через Галію різні народи германського походження: Франки, Схеви, Аляни, Вандали, і зупиняли ся тільки біля узгір'я Піренеїв. Перші з них розбили римського намісника і покорили Галію.

Вище було завважено, що впаданє Франків у Галію не було власне завойованєм, бо Франки воювали не з мешканцями Галії, а з римськими військами. З другого боку повоювані Франками Галльо-Римляни не вважали себе покореними і скривдженими, бо становище їх від цього змінило ся мало. Запанувавши над Галією, Франки захопили землі, що належали до імператорського скарбу, залишивши тубольцям їхні землі, інституції та незалежність. Але інакше й не могло бути, бо жменя Германців, що в кожному разі не була більшою над 100,000 душ, неодмінно повинна була розплсти ся в декількох міліонах тубольців і мимохіть підлягти впливови більш високої культури. Звичайно, і Германці зі свого боку повинні були мати вплив на Галів, хоч би тим, що влили в жили галльо-римської людности свою сьвіжу та здорову кров. Але цього не досить: побідники не загаялись витиснути вплив і на моральну

вдачу повойованих. Германці були в кождім разі більш прихильні до війни, ніж Галльо Римляни; вони любили війну, носили завше зброю, у них було дуже розвинене почутє воацької чести, ідеальна прихильність до отамана і вироблений культ оружя, яке надягало ся перший раз у супроводі великої урочистости. З розумінєм чести тісно вязало ся питанє про задоволенє нарушеної чести через поєдинок. Далі вони прищепили Галям свою пристрасть до ріжних пригод і також культ краси та жіноцтва, яким потім визначало ся французське лицарство. Деякі з цих рис ми зустрічаємо в найстарших пам'ятниках французького епоса.

В центрі французьких епічних оповідань стоїть велитенська особа Карла Великого, побідника Лангобардів та Саксів і творця національної величі Франції. Ся велика особа так вразила уяву сучасників, що ще за його життя про нього стали складати ся легенди, а по смерті він зробив ся ідеалом християнського монарха і осередком, біля якого стали складати ся героїчні повісти про його співробітників.

II. Старий французький епос.

Французький учений Гастон Парі завважує в розвоє старого французького епоса ось які періоди: 1) Початковий, що вміщує десятий вік. В цім періоді складались оповіданя про Меровінгів, Хлодвіга, Кльотара, Карла Великого, склали ся „биліни“, або кантілани про їх побіди, ті *carmina antiquissima*, які, по свідощтву Еґінгарда, Карло Великий наказав записати, аби заховати від людського забутя. 2) В другому періоді, що обіймає собою майже весь XI в., із цих „билін“

складають ся вже більш або менш суцільні твори, т. звані *Chansons de geste* (від лат. *gesta*), такі поеми, в яких основі лежать історичні події героїв. До них належать: „Пісня про Роланда“ та інші поеми; напр. *Le Roi Louis*, *Le Pèlerinage de Charlemagne* і інші, де ідеалізують ся особа Карла Великого як національного отамана Франції в січах зі Саксами, Маврами та Лангобардами. З уваги на те, що всі ці поеми групують ся навколо величньої особи Карла Великого, французькі вчені називають усіх їх у купі „королівською епосею“ (*Epopée royale*). З Третій період французького епоса, що обіймає собою більш менше весь XII в., повстав уже на ґрунті фєвдальних відносин, цикл поем, до якого належить так найменована Гастоном Парі „*Epopée féodale*“, через те, що темою їх узято боротьбу Карла Великого зі свавільними вазалами, а цих останніх — одного з другим. Головними героями цього циклу виступають Ожів Дансь, Рено де Монтобан, Рауль де Камбрé та ин. 4) І нарешті до четвертого періоду, що сягає більше менше до половини XIV в., належить чимало переробок із циклічним характером, бо до них приточені цілі відділи про батьків героя, розповідають ся історія його дитячих літ і т. и. Улаштовники цих поем користують ся також писаними жерелами, — факт, який свідчить про те, що епічний період народного життя вже минув і що поет дивить ся на своє завдання як літерат, що штучно намагаєть ся заховати епічний настрій, але в чім йому звичайно дуже рідко щастило. Крім свх циклів є ще декілька інших, пристосованих до відомої епохи, або відомої місцевости. Такий між інших цикл Хресто-вих походів, південний цикл Гійома Оранжевого та інших. Число *chansons de gestes* доходить до 80. Такий великий розвій епічної творчости вимагав за для свого осушення осібної інсти-

туції співців або складачів, що поруч із тим були й виконавцями. Вони звали ся труверами (від trouver — винаходжувати) та жоніглерами (латин. joculatores — забавники). Звичайно гадають, що трувери були складачами, а жоніглери тільки виконавцями, але ся різниця не завжди мала місце і було чимало осіб, що були в один час і складачами і виконавцями власних поем.

III. Пісня про Ролянда.

Найстаршим і найкращим пам'ятником старого французького епоса є „Пісня про Ролянда“, видана у перше Франціском Мішелем із рукопису XII віку, що заховуєть ся в Оксфорді, і перекладена на російську мову (що правда — доволі вільно) Алмазовим, а на українську дуже вірно дром В. Щуратом. Історичною основою поеми є похід Карла Великого в Еспанію, що скінчив ся нещасливою січою в Ронсевальськім гірськім проємику, де загинула задня сторожа Карлового війська. Про сю подію літописці розповідають ось що: в 777 р. з'явили ся до Карла Великого у Падерборн два арабські еміри з Еспанії і прохали його заступництва проти халіфа Абдурагмана, що втрутив ся до них із Африки і утискав їх. Карло обіцяв їм допомогти, але на правду розпочав похід із метою розповсюдження християнства по Еспанії.

Повоювавши декілька міст, між иньшим Пампельону, Карло Великий повертав ся до дому через вузькі Піренейські прощілини; військо його пройшло щасливо, але задня сторожа була захоплена в вузькому міжгір'ю врадливими Басками (Vascones) і була вся перебита. В сій січі заги-

нули Eggihardus, королівський стольник, Anselmus et Hruodlandus, Britaniae limitis praefectus. Помститись за сю зраду було неможливо, бо Баски по-заховували ся у міжгір'ях. Отсе історичний кістяк пісні про Ролянда. Порівняне пісні з сею літописною запискою має значінє для вясненя засобів, уживаних при епічній творчості. Легенда про Ролянда склала ся в епоху найбільшої ворожнечі між магометанами та христіянами, що повстала перед хрестовими походами; от тим то народня фантазія почала з того, що замісь Басків-христіян поставила Сарацин, які буцїм би то причинили ся до загибелі Французів через зраду Ганельона, особистого ворога Ролянда. Разом із тим релігійне почутє та національна гоноровитість Французів не могли згодити ся з думкою, що Баски так розбігли ся, що над ними не можна було пометити ся. І от з'являєть ся оповіданє про поворот Карла Великого в Еспанію, про здобутє Сарагосси і загальне охрещенє Сарацин. Такій зміні підлягла й особа головного героя поеми. Ми бачимо, що в літописі поміж загинулими отаманами Ролянд займає тільки третє місце і згадуєть ся після Етінгарда та Анзельма, але сї останні зовсім забуті поемою, можливо через те, що про них не заховало ся жадних пісень, тоді як про Ролянда його сїчові товариші склали піснї, дякуючи яким він зробив ся головним героєм Франції. Так само стало ся і з Карлом Великим: хоч в епоху ронсевальської сїчі йому було не більше, як 38 років, але народня фантазія, щоб надати йому більше величний вигляд, намалювала його таким, яким він був в останні роки свого житя: з довгою сивою бородою, що розвівала ся по вітру. Дякуючи тим самим мотивам, легенда, а за нею й поема надають особі Карла Великого сьвященний ореоль, розповідають, що по його молитві Бог

творив чуда, надсилав до нього на поміч архангела Гавріїла і т. п.

Подібно всім епічним циклям „Пісня про Ролянда“ вводить нас просто *in medias res*: „Карло наш великий імператор уже цілих сім років пробув у Іспанії; жадна фортеця не зможе протистити йому, він повоював усі міста виключаючи Сарагосу, де царствує Марсіль, що не визнає істинного Бога і кланяється Аполлонові та Магомету; не спасеться він від лиха“. Далі йде оповідання про військову раду, що скликав Марсіль, аби знайти спосіб уникнути від пападу Карлового. За порадою хитрого Блянкандріна ухвалено вирушити до Карла послів із заявою своєї покірності та багатими подарунками. Після цього місце подій переносить ся до табору Карла Великого під Кордовою. У затінку величезної смереки сидить імператор, оточений своїми перами; тут і Ролянд, його племінник, і Олівє і архієпископ Турпін і інші. Сараценські послі над'їздять на своїх білих мулах із оливковими галузями в руках. Блянкандрін виходить наперед і пояснює мету, за для якої прислано посланців. Ледви тільки Карло вспів зібрати раду із своїх перів, як серед них починають складати ся дві партії — партія війни, з Роляндою на чолі, і партія миру, на чолі якої стоїть ворог Роляндів Ганельон. Партія миру бере верх через те, що Французам почала вже остогидати війна, та до сеї партії пристає й сам Карло. Зостає ся порадитись, кого послати до Марсіля за для переговорів про мир. Вибір Карлів паде на Ганельона, якому імператор дав до рук символічні знаки своєї повноважності: патерицю та рукавичку. Ганельон від'їздить, доганяє сараценських послів і пропонує спілку на життя і смерть, аби стратити Ролянда. Марсіль із радістю пристає до пропозиції Ганельона і вони оба в куші улаштовують план нападу на Французів.

Ганельон запевняє, що найкраще напасти на Ролянда, коли він буде ватажкувати над задньою сторожею війська, що має виходити з Еспанії. Все так улаштується, як обіцяв Ганельон. По раді Ганельона Карло сам вибираєть ся в перед, а Ролянд із дванацятьма перами лишаєть ся біля задньої сторожі. При звуках сурм та рогів військо Карлове йде наперед. Але Карло не веселий, його поняв сум і турбують страшні сні. Лише тільки задня стороша війшла в Ронсевальське міжгірє, як на неї з усіх боків нападають Сарацини. Оліве бачить лихо і прохає Ролянда засурмити в свій ріг і сам дати ознаку Карлови про небезпечне становище задньої сторожі. Але надзвичайно хоробрий Ролянд відмовляєть ся вклати помочи і тільки тоді, як біля нього один за другим падають пери, він нарешті зважуєть ся засурмити і грає з такою силою, що кров бухав у нього з вух. Почувши сї розпучливі згуки, Карло зразу каже військови повернути ся назад, але вже пізно. Ось паде ранений на смерть Оліве; сцена прощаня Ролянда зі своїм друзякою, одна з кращих у поемі. Слідом за Оліве паде Турпін. Зостаєть ся один Ролянд. Хоч він і не ранений, але чуває надзвичайну страту сил, почуває, що смерть його не за горами. Не бажаючи, аби його знаменитий меч Дюрандаль дістав ся до рук невірї, Ролянд намагаєть ся розбити його цілковито об скелю, але надармо; тоді Ролянд раніш ніж ударити ним у друге, починає прощати ся зі своїм мечем, виголошує над ним епічні голосїня, заиває його ясним, блискучим та сьвятим. (О Дюрандалю, каже він, не подоба володіти тобою невірї!). З сими словами він хотїв ще раз ударити ним об скелю, але рука його не зняла ся; смертельний холод обїймав уже його і він знесилений упав на землю, але вмираючи повернув голову до Еспанії, аби Карло і все військо сказали, що він

умер побідником. Зупинявши ся досить довго над фігурою улюбленого героя співець потім розповідає, як Карло жорстоко помстив ся над Сарацинами за смерть Ролянда, розбив їх цілковито, взяв Сарагоссу і зробив спільну купіль для всього сарацинського народу. Повернувши до християнства більш як сто тисяч душ, Карло повернув ся до Ахену. Але тут приходить іще один чудовий епізод — стріча Карла Великого з Одою, нареченою Ролянда. На запит її, де Ролянд, Карло почав рвати свою сиву бороду і став пропонувати їй замінити Ролянда своїм власним сином. „Чудні ти говориш речі“ — відповіла йому Ода, — „не вгодно ні Богу, ні сьвятим, аби я пережила Ролянда!“ — і з сими словами вона впала нежива до ніг Карлових. Потім іде суд над зрадником Ганельоном, якого засуджують на страту. В ночі по страті Ганельона Карлови являють ся у сні архангел Гаврїїл, що наказує йому набрати велике військо і йти в Сирію на поміч пригнобленим християнам. Сим велїнем і закінчуєть ся поема.

„Пісня про Ролянда“, се зображенє февдальної епохи, що безпосередно була перед лицарством та хрестовими походами. Завданя життя розглядали ся тільки з погляду двох великих ідей, що заповнювали собою всі шляхетні серця тої епохи — боротьби з невірою та покірності імператорови як февдальному суверенови. На чолі християнства стоїть Франція, представником якої так само, як і інтересів усього християнства являють ся Карло Великий. Через се щира і необмежена підляглість отаманови християнства — се перша прикмета кожного героя тої епохи. „Для свого володаря, — каже Ролянд своїм товаришам перед січею, — треба перетерпіти все, і холод і спеку і віддати свою кров по краплї“. Моральну силу в боротьбі з Сарацинами нада-

вала Французам певність, що правда на їх боці. „Французи — відважні, — каже Ролянд у тій самій промові, — вони будуть бити ся завзято. Невіри — боязкі, через те, що вони неправі. Сьвідчусь вам, вони раніш засуджені до страти“. Головна естетична вартість поеми — се її надзвичайна простота і величність епічного стилю; в ній нема жадних сантиментальностей, жадних намагань до ефекту, характери зарисовані яскравими і певними рисами; се — натури суцільні, натхнені однією ідеєю, ради котрої вони готові віддати житє. Гастон Парі завважує, що у героїв „Пісні про Ролянда“ мало загально-людського елемента, який тут має обмежений фєвдальний відбиток. Се правда, але власне сї риси є доказом стародавности поеми. Універсальність — явище, що належить до пізнійшої епохи; се скоріше наслідок рефлексії, ніж безпосереднього наївного вітхненя. Тільки один Гомер зумів бути універсальним, не виходячи за межі перших часів грецького життя. Крім необмеженої вірности імператору два почутя наповняють груди героїв „Пісні про Ролянда“: почуте товариства або побратимства і почуте вояцької чести. Оліве любить Ролянда так само, як вітчину та імператора, він не хоче померти не попровавши ся зі своїм товаришем-братом. Ролянд помираючи згадує про Францію, про імператора, свого товариша Оліве, але ні разу не згадує про свою суджену Оду, що не пережила його смерти. Очевидно, що тонке чутє — характерна риса лицарства — не входила ще в ідеал героя. Але коли обрїї чутя героїв вузький, коли у них елемент фєвдальний заслонює собою елемент загально-людський, то не можна мовити, щоби творець „Пісні про Ролянда“ був нездатен зроуміти і оцінити загально-людських почувань. Навпаки, його чутє серце відгукуєть ся на все поетичне в чоловічому житю: нехай се буде лю-

бов до вітчизни, шалена відвага героя, або ніжне почутє жінки.

Про Пісню про Ролянда добрий орієнтаційний погляд дає стаття Іасона Парі (мій переклад), поміщена в Житю і Слові 1894 р. (т. II, стор. 305—311 і 416—425), а також на вступі Щуратового перекладу сього епоса в окремім виданю. Ширше про старофранцузький фєвдальний епос див. Léon Gautier, *Les Epopées françaises, études sur les origines et l'histoire de la littérature nationale*, друге вид. Paris 1878—1894, 4 томи; К. Nyrop, *Den oldfranske Heltedigning*, København 1883, також італійський переклад п. в. *Storia dell'Eropea francese nel medio evo*, Torino 1886; Pío Rajna, *Le origini dell'Eropea francese*, Firenze 1884 і розбір тої праці, докочаний Іасоном Парі в *Romania* 1884 р. Пор. нарешті L. Gautier, *L'Epopée nationale*, у першім томі збірної історії французької літератури Пті де Жільвіля I. Ф.

V. Старий німецький епос.

Найстаріше свідочтво про поетичну творчість давніх Германців зустрічаємо у Тацита, котрий каже, що у Германців були вояцькі пісні, якими вони собі додавали духа перед війною. В сих піснях вони вихваляли вчинки своїх національних героїв, Армінія та ин. Одна велика подія дуже посунула наперед розвій національно-епічної творчости старих Германців, — се мандрівка народів. Кольосальна фігура Аттілі до того вразила народню фантазію, що з нею злучено чимало оповідань про иньших героїв, напр. про Зіґфірда, Дітріха Бернського та иньших. Найстаршим пам'ятником старого германського епосу, що дійшов до нас, являєть ся уривок із „думи“ про Гільдебранда та Гадубранда, що належить у кожному разі не пізнійше, як до VII віку. Тікаючи від

Одоакра, німецький народній герой Дітріх Бернський знайшов собі захисток у Аттілі. З ним у кулі мандрує його вірний прихильник і опікун Гільдебранд, що лишив у Германії жінку та малого сина. По 30-літнім пробутку на чужині Дітріх у суироводі Гільдебранда вертає до Германії з метою повернути собі своє царство. Поруч із тим син Гільдебранда Гадубранд уже виріс, зробився хоробрим лицарем і йому доручено захищати межі від нападів ворогів. От тутечки справа й доходить до герцю між батьком та сином. Опис цього герцю та промов борців одного до другого і складає зміст думи, кінець якої не дійшов до нас. Гервінус захоплюється художньою простотою та епічним супокоем цього цікавого пам'ятника, від якого повіває буйною відвагою та героїчним духом первобутніх часів. Дума про Гільдебранда та Гадубранда, се уривок із великої, недохованої до нас епічної цілоти, що свідчить про те, що вже в VI—VII в. епічна творчість старих Германців стояла на високому ступні розвою.

Найстаршим пам'ятником народної епічної творчості старих Германців є також англо-саксонська поема про Беовульфа, що належить теж до VI—VII в. Англо-Саксонці були народом германського племені, що жив у низу по Ельбі і переселив ся в IV в. до Англії. Вони принесли з собою переказ про свого народного героя Беова або Беовульфа, який уже на англійському ґрунті був оброблений у цілу поему. Головним мотивом поеми являється повість про побіду лицаря Беовульфа над морським страховищем Гренделем та драконом дишучим огнем. В останній с'чі він і загиває.

Від Беовульфа до Нібелюнгів у продовж декількох віків ми не зустрічаємо жадного пам'ятника германської народньо-епічної творчості, що мав би вигляд епічної цілоти.

Про початки старонімецької літератури див. P a u P i - p e r, Die älteste deutsche Literatur bis um das Jahr 1050 (перший том Кіршнерової Deutsche Nationallitteratur) та йогож Litteraturgeschichte und Grammatik des Althochdeutschen und Altsächsischen. Paderborn 1880. Пісня про Гільдебранда і Га-дубранда має простору літературу, див. крім цитованих праць Піпера Н. Oesterley, Die niederdeutsche Dichtung, у до-датку до Karl Goedecke, Deutsche Dichtung im Mittelal-ter, Dresden 1871. Про Беовульфа див. Richard Wülker, Geschichte der englischen Litteratur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. Leipzig 1896, стор. 21—25, а спеціально L e o, Beowulf, das älteste deutsche, in angelsächsischer Mund- art erhaltene Heldengedicht, Halle 1839 та D e d e r i c h, Histo- rische und geographische Studien zum Beowulflied, Köln, 1876. — I. Ф.

VI. Поема про Нібелюнгів.

Поема „Нібелюнгі“ переносить нас в епоху мандрівок народів, суворі звичаї яких, що по-мнякшали під впливом християнства та зробили ся більш шляхотними під впливом лицарства, описа-ні з надзвичайною силою. Вона належить до кін-ця XI або XII в. В основі „Нібелюнгів“ лежить північна зага про відносини Зігурда до прекрасної Валькірії Брунгільди, якою і скористував ся автор поеми. Ось коротенький зміст поеми „Нібе-люнгів“.

В місті Вормсеї, що заняте племенем Бур-гундів, росте прекрасна Крїмгільда. Вона живе у своїх братів Гунтера, Гернота та Гізельгера, які володіють племенем Бургундів. Слава про роду Крїмгільди досягає міста Сантена, де царює ко-роль Франків Зігмунд. Славетний своїми вчинка-ми син його Зігфрїд намагаєть ся добути щастя

і взявши з собою декілька вояків, над'їздить до Вормсу. Про молодого йде гучна слава. Придворний лицарь Гаген розповідає, що се той самий Зіґфрід, що десь на півночі заволодів скарбами Нібелюнгів, убив дракона, що стеріг їх, і купавшись у його крові, зробив ся невразимим. Побачивши Зіґфріда на турнірі Крїмгільда була так вражена його вродою, силою та зручністю, що довго не могла відірвати від нього очей. Під час пробування Зіґфріда у Вормсеї на Бургундів напали Сакси та Датчани, але Зіґфрід відбивав їх напад, розбивав обох королів, одного з них бере навіть у полон і з славою вертаєть ся до Вормсу. Коли Зіґфрід зустрів ся в той день із Крїмгільдою, остання почала горяче дакувати йому за поміч, але на се Зіґфрід відповів просто: „Все се я зробив, люблячи вас“. Гунтер обіцює Зіґфрїдови сестрини руку, коли він йому допоможе в одній небезпечній справі. справа ся була — сватанє Гунтера з північною красунею Брунгільдою, яка лише в таким разі згоджувалась вийти заміж за Гунтера, коли він побідить її у вигаданих нею пробах сили та зручності. За помічку шапки-невидимки (Tarnkarre) Зіґфрід допомагає Гунтеру, що й одержує руку Брунгільди в той час, як Зіґфрід женить ся з Крїмгільдою. Проходить цілих десять років і обидві пари живуть у щастї та радості і так було би й на далї, колиб не заздрість Брунгільди, котра не могла згодити ся з тим, що такий герой як Зіґфрід дістав ся не їй, але Крїмгільді. Один раз Крїмгільда почала вихваляти Зіґфріда, не міркуючи, як сим вражає Брунгільду. „Подивись, сказала Крїмгільда, як мій Зіґфрід пишаєть ся серед иньших героїв, наче місяць між зорями“. — „Так, але він усеж таки не більше, як вазал мого чоловіка“ — відповіла Брунгільда. Бачучи, що її чоловіка хотять образити, Крїмгільда в мить перетворюєть ся на тигрицю.

„А, коли так, то знай, що завтра я війду до церкви перед тобою!“ — І вона се робить. А коли Брунгільда хоче загородити шлях Крїмгільді, ся каже їй з призирством: „Геть з дороги, наложнице мого мужа! Хиба менї невідомо, що Зіґфрїд покорив тебе для Гунтера?“ Після сього вона показує Брунгільді перстїнь та пояс, що взяв їх у неї Зіґфрїд і остання примушена була замовкнути. Тут вмішуєть ся в суперечку нова особа, придворний лицарь Гаґен. Він любить Брунгільду лицарською любовю і служить їй як вазал своєму сюверенови. Бачучи сльози дами серця, Гаґен намагаєть ся помстити ся за сї сльози і віддає себе до послуг Брунгільді. Ся згоджуєть ся і дякує. Гаґен розповсюджує звістку про новий напад Датчан. Простодушний Зіґфрїд знову згоджуєть ся стати до послуги. Гаґен прохає Крїмгільду одпустити чоловіка і запевняє, що сам буде стежити за Зіґфрїдом у сїчі. По радї Гаґена Крїмгільда вишиває хрест на тїм місці, де Зіґфрїда може досягти оружь, і благає Гаґена захищати в сїчі се місце. Гаґен обіцює. Але коли ворога не знайдено і з походу зробило ся полюванє, на тїм полюванї сам Гаґен убиває Зіґфрїда в ту мить, коли Зіґфрїд нахилившись пив воду із струмочка. Зіґфрїд умирає, а Гаґен наказує віднести його трупа і покласти перед порогом Крїмгільди. В ранці остання йде до церкви і ледви не наступає на задубілого трупа чоловіка. Вона голосить і голосно обвинувачує брата в убійстві. Той виправдуєть ся і стає до божого суду. Всї лицарі, починаючи від Гунтера, наближають ся по черзі до трупа Зіґфрїда. При наближеню Гаґена рана Зіґфрїдова розкриваєть ся і з неї починає текти кров — певна ознака, що він убійця. Крїмгільда заховує в душі пімсту і чекає тільки випадку, щоб привести до виконаня свої криваві пляни. Випадок сей трапляєть ся, коли вона виходить заміж за

короля Гунів Етцеля (Атилю). Коли минуло 13 років, вона закликає всіх своїх кривних, між ними й Гагена, і вбиває їх, а сама теж падає убитою старим лицарем Гільдебрандом.

Досліджуючи поему про Нібелюнів, мимоволі порівнюємо її з найбільшим твором французького епосу, з „Піснею про Ролянда“. Обидві поеми належать до одного типу епічних творів; вони являють собою не механічне з'єднання окремих рапсодій, а художню цілість, що має художню єдність. Хоч біля них працювало багацько рук, але без сумніву остання обробка належить одному геніальному співцеві. „Пісня про Ролянда“ по своєму змісту й духу безперечно старша „Нібелюнів“. Вона — увір феодальному на переході його до лицарства, тоді як Нібелюні — се вже наслідок лицарства. Жінка та кохане майже не відіграють жадної ролі у французькій поемі, тоді як лицарське відношене Гагена до Брунгільди — один із головних мотивів поеми „Нібелюнів“, що характеризує собою її зміст.

Крім великої історичної давности перевага за „Піснею про Ролянда“ містить ся також і в великій суцільности та національности змісту. В той час, як у „Нібелюніах“ зустрічають ся особи різних історичних епох і навіть мітичні, в „Пісні про Ролянда“ співаєть ся про події одної історичної епохи, епохи боротьби християн із невірами. Але як що „Нібелюні“ стоять низше „Пісні про Ролянда“ що до старовини мотивів та національного кольориту, то вони за те далеко перевищують французьку поему загально-людським елементом і добірним описом усеї скалі зрозумілого для всіх людей чутя.

Пісня про Нібелюнів має величезну літературу, вказану в передмові до видання Царнке (F. g. Zarncke, Das Nibelungenlied, 5 Aufl.) а також у спеціальних студіях Мута (Richard von Muth, Einleitung in das Nibelungenlied,

(5. Aufl.) а також у спеціальних студіях Мута (Richard von Muth, Einleitung in das Nibelungenlied, Paderborn 1877) та Германа Фішера (Dr. Hermann Fischer, Die Forschungen über das Nibelungenlied seit Karl Lachmann, eine gekrönte Preisschrift). Старанний російський переклад із доброю передмовою та поясненнями зладив М. І. Кудряшов (П'єсьн о Нибелунгахъ съ введеніємъ и примѣчаніями. Съ средне-верхне-нѣмецкаго разиѣромъ подлинника перевелъ М. И. Кудряшевъ. С. Петербуръ 1889). — І. Ф.

VII. Поема про Гудруну.

Другим по значіню пам'ятником народної германської епічної творчості являється „Поема про Гудруну“, написана невідомим автором у кінці XII або з початком XIII в., але в кожному разі після Нібелюнтів, через те, що віршовий метр сеї поеми вже був взірцем авторови „Гудруни“. Автор поеми починає своє оповіданє з діда Гудруни Гагена, далі розповідає про його дочку, вродливу Гільду, що вийшла заміж за данського та Фризійського короля Геттеля і нарешті вже розповідає історію їх дочки Гудруни. Згідно з тим пляном поема натуральним робом розпадається на три частини, з яких перші дві підготовлюють до останньої і головної. Залишаючи на боці перші дві частини, я коротко розповім зміст третьої, що містить у собі історію Гудруни. Досягнувши дорослих літ, вона перевищила всіх жінок своєю вродою. Між претендентами на її руку були три принци: Чорний Зіґфрід із країни Маврів, Гартмут, син норманського герцога та Гервіт, син володаря Зеландії. Коли вона подала слово останньому, перші два лишилися незадоволені. Один із

них, Зіґфрід, напав із військом на Зеляндію, а Гартмут викрадає Гудруну і заводить її в свої землі. Попавши до рук Гартмута, Гудруна залишається вірною своєму вибранцеві. Батько й мати Гартмута поводять ся з нею ласкаво, думаючи, що таким робом скоріш нахилять її до шлюбу, але Гудруна не зміняє свого рішення. Тоді мати Гартмута, зла Герлінда, починає вживати суворох способів, одягає Гудруну в просте шмате, наказує їй топити в печі, мити дощану підлогу та лави і витирати їх своїми розкішними косами. Так іде доти, доки її молодий Гервіґ у купі з її братом Ортвіном не нападають на столицю Нормандії і не увільняють Гудруну, яка стає до шлюбу з Гертвіґом.

Більшість учених, що студіювали „Гудруну“, згодні з тим, що в підвалні її лежить історична подія, украдене піратами якоїсь Фризьської царівни. Потім ця зага збогатила ся мітольоґічними елементами, до неї приплетено заги про боротьбу героя з ріжними страховищами; увесь цей ріжноманітний матеріал дійшов до співця, що був знайомий з „Нібелюґами“ та романами Артурового циклю, з яких позичив деякі подробиці. Хто був автором „Гудруни“, невідомо, але гадають, що він був одним із мандрованих співців, що жили при князівських дворах. Це можна вивести з того, що він звертає особливу увагу на турніри, убраня дам, вихваляє тих, хто щедро нагороджає співців і т. и. Німецькі критики не даром називають „Гудруну“ німецькою Одисеєю, бо в ній більше звертається уваги на домашній побут, ніж на військові події. Автор далеко не до такого ступня натхнений духом героїчної поезії, як співець „Нібелюґів“; завдяки сьому і загальний колорит „Гудруни“ далеко мнякший. Центр події в „Нібелюґах“ — помста Крїмгільди; у „Гудруні“ сама героїня нічим не боронить ся від ворогів,

крім терпіння та покірности. Вдача її відповідає пізнійшому розвоєви німецького суспільства, коли жите почало проймати ся ідеалами християнства.

Література про „Гудруну“ далеко скуційша, як про Ні-
белюнів, пор. K. Bartsch, Kudrun (J. Kürschner, Deut-
sche National-Litteratur, Band 6) і йогож Beiträge zur Geschi-
chte und Kritik der Kudrun, Wien 1865; P. L. Müller, Det
oldtyske Heltedigt Gudrun, efterladt Arbejds, skrevet i Tyd-
skland 1851 (Копенгага 1883); Leop. Schmidt, Das Gudrun-
lied. Aesthetische Untersuchungen, Brunsberg 1873, а також
характеристики в історіях німецької літератури, особливо
Wilhelm Schoeer, Geschichte der deutschen Litteratur ст.
132 і далі. — I. Ф.

VIII. Епічні циклі.

Крім „Нібелюнів“ та „Гудруни“ в німець-
кій літературі існує декілька епічних циклів,
напр. цикл Дітріха Бернського, що відіграє
в німецькім епосі такуж центральну ролю, як
Карло Великий у французькім. До цього циклю
належить декілька поем: перша лицарська по-
дорож Дітріха, бій при Равені, втека Дітріха
і т. и. З уваги на те, що Дітріх, під іменем кот-
рого вихваляється король Остготів Теодорих Ве-
ликий, був таким же улюбленим героєм півден-
ної Германії, як Зіґфрід рейнських провінцій,
у співців з'явила ся думка звести їх та поміряти
ся силою. Таким робом складала ся поема „Вели-
кий рожевий сад“. Побіда Дітріха визначає по-
біду нових історичних героїв над старими, на пів-
мітичними. Крім циклю Дітріха Бернського існує
ще також цикл Льомбардський або Византийсько-
Палестинський, бо місцем учинків його героїв

в схід, Константинополь, Палестина. Такі поеми „Про короля Ротера“, „Гудітріха“ і „Вольфдітріха“. Поемами Льомбардського циклю кінчать ся історія німецького епоса. Пізнійше, в XIII та XIV в. під рукою Гартмана Фон-дер-Ауе і Готфрйда Штрасбургського знову починає розцвітати епічна творчість. Але се вже епос штучний, двірський, натхнений не народніми заґами, а романами британського циклю.

Про німецькі епічні циклі старшу літературу див. Grässe, Die grossen Sagenkreise des Mittelalters, Dresden 1842 (частина його многотомового Lehrbuch der allgemeinen Litterärgeschichte), та K. Goedeke, Deutsche Dichtung im Mittelalter, zweite Ausg. Dresden 1871, drittes Buch (ст. 267—582) та йогож Grundriss des deutschen Litteraturgeschichte. Спеціальноу працю присвятив поемам льомбардського циклю пок. російський учений А. Кірпи́чников (А. Кирипичниковъ, Поэмы ломбардскаго цикла. Москва 1873); див. також Всеобщая історія літератури подъ ред. В. Ө. Корша и А. Кирпичникова, томъ второй. С. Петербургъ 1885. — І. Ф.



Третій розділ.

Література рицарська.

I. Рицарство.

Від літератури феодалізму переходимо до літературних форм, що зросла на ґрунті рицарства, яке було дальшим розвитком та ідеальним виразом феодалізму. Епічна народня поезія, що відбиває в собі епоху феодалізму, була наслідком епічного періоду народнього життя, коли індивідуальність була дуже мало розвинена, коли чоловік чув себе особою тільки в відносинах до деяких великих ідей (напр. християнства, вітчизни, покірності своєму володареві), котрі давали йому істнованню змісл, а йому самому відому моральну силу. Малий розвій індивідуальности дивує нас у таких великих людей, як напр. Ролянд. Любов до вітчизни, покірність імператорові, як володареві та голові християнства, почуте побратимства та вояцької честі — отсе всі ідеї, що лягли в підвалину власного життя Роляндового. Завдяки такому незначному розвиткови особи і поетичні пам'ятники феодалної епохи визначають ся блідим малюнком осіб, і се характерне для епічного періоду народнього життя.

Але проходить не більше віку і під впливом ріжних історичних та соціальних чинників, головним робом під впливом церкви, феодално-епічний період життя наближуєть ся до кінця. Феодална вірність особи до другої особи, до якої

би національності або суспільної верстви вони не належали, уступає місця прихильності до ідей рицарства. Найбільший вплив на вироблене рицарських ідеалів мала католицька церква і вона мудро скористувалася тим впливом, щоб змінити грубу феодалну силу на силу великодушну, що чинить добро суспільству та церкві. З сею метою вона обставила вступ до рицарської корпорації численними церемоніями, що робили з посвяяти щось подібне до тайни, до якої треба було готуватися; перед посвяченням неопіт повинен був брати купіль на знак свого очищення; потім його вдягали у білу як сніг туніку, символ чистого морального життя, яке він від тепер повинен був вести, та в червоний плащ на знак того, що він завше мусить бути готовим пролити свою кров за віру. Він постив до вечера, ночував у церкві, після сього сповідався і йшов до причастя. По службі він клякав на коліна перед особою, що посвящала його в рицарі і говорила йому про обовязки завзято боронити віру, бути завше вірним своєму володареві та захищати слабих та пригнічених.

Про рицарство, його обичаї й ідеали див. Alvin Schulz, *Das höfische Leben zur Zeit der Minnesinger*, Leipzig, 2 томи 1879, 1880; Jakob Falke *Die ritterliche Gesellschaft im Zeitalter des Frauenkultus*, надто передмови Вільгельма Герца (Wilhelm Hertz) до його перекладів Парцівала, Тристана й Івольди та його *Kleine Schriften*, 1906. — I. Ф.

II. Провансальські трубадури.

Отсі спільні всьому рицарству ідеали дуже змінилися в розкішних долинах Прованса під впливом делікатного південного життя та гарячого темпераменту провансальських рицарів.

Останній наказ лицарського кодексу—захист сла-
бим та пригнобленим перетворює ся на півдні на
диво церкви в систематичне служенє жінкам, що
стало тутечки першим обовязком лицаря. Ідея
служеня дамам була вироблена на півдні в цілу
теорію, що найбільш виявилась у поезії про-
вансальських трубадурів. Кожен лицар неодмін-
но мусів мати свою даму (шлюб не вважав ся пе-
решкою), коліри якої він мусів носити на
своім щиті, яку вихваляв у своїх піснях
і умирав із усміхом від ворожого списа в Пале-
стині з її іменем на устах. Так само й кожда
дама повинна була мати свого лицаря (шлюб
і для неї не вважав ся перешкою). По навчаню
провансальських трубадурів кожен лицар мусів
пройти ось які чотири ступні любови, поки дама
визнає його другом і оборонцем. Перший ступінь,
се ступінь непевного або прикидаючого ся (*feignaire*),
коли лицар кохав, але заховує своє ко-
ханє, не сьміє відкрити ся, прикидаєть ся; дру-
гий ступінь умоляючого (*pregaire*; колиж дама
згодить ся прихильно вислухати його осьвідчени,
подарує йому стрічку або пояс, то він досягає
третього ступня вислуханого (*entendaire*) Нарешті
найвищий ступінь — ступінь друга (*druds*) і обо-
ронця. Сей акт прийнятя дамою лицаря до послуг
був урочистим моментом; його обставлювали уроч-
чистими звичаями, позиченими з церемоніялу
присяги, яку приносив васал своїмю сюверен-
нови. Стоючи на колінах перед дамою, лицарь
давав їй обіцянку вірности, кляв ся захищати її
від усяких образ та утисків. Дама зі свого боку
кляла ся бути йому вірною, мати його завше на
думці і в сьнаку усталеної між ними духової
згоди надівала йому на руку перстїнь та давала
звичайний в сих випадках поцілунок. По теорії
провансальських трубадурів лицарське коханє було
почутвє ідеальне, вільне від усякої фізичної чутли-

вості. „Се вже не коханє,— каже один провансальський трубадур,— коли воно домагаєть ся володїня. Для рицаря досить, коли він має від своєї дами перстїнь або пояс, він тоді може вважати себе рівним королеви Кастилії. Колиж при нагодї він одержить від неї який будь коштовний дарунок або звичайний поцїлунок, то сього вже дуже багато для справжнього коханя“.

Свого найвишого розвою та оригінальності поезія трубадурів досяга у ліриці; в епічній та драматичній поезії вони самі були під впливом французьких труверів. Найбільшого-ж розцвіту провансальська поезія досяга у XII віці, коли вона в гучних віршах виславляла ідеї рицарства, коли державці-князі самохіть ставали в ряди трубадурів. Але вже в XIII віці починаєть ся підупад провансальської поезії. Головною причиною сього підупаду була альбігойські війни, що спустошили всю південну Францію. Коли ватаги хрестоносців вірвали ся в благословенні долини Прованса, то частина трубадурів розбігла ся, а частина, залишивши любовну лірику, почала писати сатиричні вірші (сірвенти), в яких висьмівала Рим, виставляючи на показ неморальність католицького попівства і т. д.

Головні поетичні форми, утворені провансальськими трубадурами, ось які: 1) пісня коханя або канцона; 2) альба; 3) серенада або поранкова і вечірня пісня. Серенаду співав рицарь у вечері перед вікном своєї дами, а альбу співав його товариш, що давав пересторогу рицареві і дамі, які захоплювались побаченєм, що час його вже перервати, що скоро настане „білий“ день. Четвертою формою провансальської ліричної поезії була тенцона, або поетичний турнір між двома трубадурами, з яких один захищав, а другий відкидав якусь любовну тезу. І нарешті цяга

форма — сірвента, що відповідала потребам висловлювати в поезії інші інтереси крім любовних.

З початку сірвенти, як видно з етимологічного значіння цього слова, мали значіне вірші службової, написаної поетом в інтересах того славного прихильника, при дворі якого він жив. Пізніш значіне сірвенти зробило ся ширшим, вона набрала суспільного значіння, бо в ній поет доторкав ся різних суспільних питань.

Найзнаменитішими представниками сеї форми були трубадури Гільгельм Фітейра і Пеїр Діналь. Ось уривок із сірвенти останнього, написаної з приводу хрестового походу, знятого проти Альбігойців: „Безчестя і зрадливість пішли війною проти істини та чистоти душевної і поборюють їх. Жорстокість панує над любовю, а підлість над честью. Тільки той щасливо живе в достатках у наш час, хто гадає не про Бога, а про своє черево. Хтож любить правду і обурюєть ся проти неправди, той дорого платить за те“. Деякі сірвенти визначають ся такими завзятими нападами на католицьке пошівство, що їх авторів справедливо вважають попередниками реформації. Ось уривок із сірвенти Гільгельма Фітейри проти Риму: „Риме, ти робиш багато за гроші підлоти та злочинів і не боїш ся Бога. Ти змагаєш тільки до того, аби розширити свою власть. Ти лукаво ставиш свої сіти і відбираєш останній шматок хліба у бідного. Зверху ти подібний до невинного ягняти, а в нутрі ти хижий вовк, коронована змія, виплід єхидни“.

На трубадурів і їх значіне перший звернув увагу німецький учений Фрідріх Діц, що 1829 р. видав книгу *Leben und Werke der Troubadours*. Ся книга стала не тільки основою дальших студій над поезією Прованса, але і в самій південній Франції зробила ся вихідною точкою тзв. новопровансальського руху (фелібрів). Із півнійших праць про провансальську поезію найважнійші: Fauriel, *Histoire de la poésie*

provençale, Paris 1896, 3 томи; Eug. Baret, Les troubadours et leur influence sur la littérature du midi de l'Europe, 1867; Див. надто Киричниковъ, відповідний розділ у т. III, Всеобщей исторіи літератури, ст. 380—416 та стаття P. Meyer, De l'influence des troubadours sur la poésie des peuples romains в часописі Romania, річ. V, ст. 258—268. — I. Ф.

III. Вплив провансальської поезії. Міннезінгери.

Вплив провансальської поезії на поезію західної Європи був величезний. „Подібно тим рослинам, каже Поль Маєр, що їх цвітковий пилок через якийсь таємничий закон має здібність оплодотворювати рослини доси безсилі, паросток провансальської поезії, прищеплений до інших літератур, мав здібність викликати їх продуктивність“. Кажучи про вплив провансальської поезії на літературу західної Європи, треба мати на увазі тільки провансальську лірику; що до інших форм поезії, то у них трубадури самі йшли слідом за своїми французькими товаришами труверами і перероблювали позичені з півночі мотиви. Але за те в сфері любовної лірики французькі трувери XII та XIII в. були не більше, як послужними учениками трубадурів. Вплив трубадурів на ранню італійську лірику був іще дужчий. Перша поява провансальських трубадурів у Італії належить до половини XII віку. Коли германський імператор Фрідріх Барбаросса прийшов у Італію, щоб коронувати ся імператорською короною, і як найвищий сюверен Прованса покликав на урочистий з'їзд у Турині провансальських князів, то останні з'явили ся зі своїми трубадурами. Тутечки Італійці в перше познайомились

із поезією трубадурів і були захоплені нею. Від тоді пішло в моду при дворах італійських володарів мати на платні трубадурів. Особливо щиро гостину знаходили трубадури при дворі Фрідріха II у Палермі, де під їх впливом повстала ціла школа сицилійської поезії, наскрізь пронята ідеалами провансальської поезії і вірна їй поетичній манері. Вплив провансальських трубадурів видно і в північній Італії у поетів так званої Больонської школи, Гвідо Гінічеллі та Гвідо Кавальканти, що обидва були найближчими попередниками Данта. Що до Іспанії, то тут також були давні зносини з Провансом, особливо від тоді, як дідична принцеса Прованса вийшла 1113 року заміж за Беренгара, графа Барселонського. Багацько провансальських трубадурів переїхало в купі зі своєю принцесою і залишилось на завжди при Барселонському дворі. В 1137 році граф Барселонський наслідком шлюбних зв'язків зробився королем Арагонії, і Сарагоса став таким самим осередком провансальської поезії, яким недавно була Барселона. Вплив провансальської поезії на еспанську був у той час дуже великий. Каталонські поети, між якими був і сам Альфонс II Арагонський, пишалися іменами трубадурів, навіть самі намагалися писати по провансальському і навіть тоді, коли каталонська мова розвинулася, вплив провансальської поезії дуже помітний у каталонських поетів XIV та XV в. Не раніш, як у XVI віці еспанська поезія став на власні ноги та увільнюється від впливу провансальських традицій, які в той час встигли підупасти в самім Провансі.

Звернувши увагу на вплив провансальських трубадурів на поезію північної Франції, Іспанії та Італії, ми переходимо до Німеччини, де вже в XII віці, під впливом провансальських труба-

дурів, появляється ціла група співців кохання, т. з. міннезігерів, що деякий час дають тон усій німецькій поезії. До нас дійшли твори більш ніж сотні міннезігерів, видаві Гаґеном у його відомім чотиро-томовім збірнику. Порівнюючи твори трубадурів із їх німецькими наслідувачами, треба зазначити, що перші стоять далеко вище. В творах міннезігерів ми не знаходимо тої щирости, того запалу, того південного огню, які не раз пробивають ся крізь конвенціональну провансальську манеру. Впрочім зерно характерного для провансальської поезії ідеального відношеня до жінки впало в Німеччині на добрий ґрунт, так що коли міннезігери виступили зі своєю проповідю ідеальної любови, то їх пісні знайшли відповідний відголос у зглядно грубім німецькім суспільстві. Ся проповідь дає одноманітний кольорит творам міннезігерів, тим більше, що у них нема творів подібних до сірвент, у котрих трубадура дотикали ся ріжних суспільних питань. Єдиний висмок у сім напрямі виявляє собою Вальтер фон дер Фогельвайде, в піснях якого не раз відбивають ся його політичні ідеї, його мрії про велике призначенє Німеччини згуртувати під своєю владою весь християнський світ, і його ненависть до папства за те, що воно хоче нахилити під себе цілий світ та заважає Німеччині виконати велику культурну місію.

Про парости провансальської лірики по иньших краях диви крім цитованих вище праць: Gasparu, *Geschichte der italienischen Literatur*. Про німецьких міннезігерів див. Wilhelm Scherer, *Deutsche Studien II. Anfänge des Minnesanges*, Wien 1874, та йогож *Geschichte der deutschen Literatur*, Berlin 1880. Про Вальтера фон дер Фогельвайде див. A. Lange, *Un trouvère allemand. Étude sur Walther v. d. Vogelweide*. Paris 1879, і відповідний розділ Кірпічнікова в *Исторія всеобщей литературы*, т. III, ст. 417—446. — I. Ф.

IV. Рицарський роман.

Другою літературною формою, в якій відбилися ідеали рицарства, був рицарський роман. Порівнюючи з феодалізмом у рицарстві ми помічаємо значний поступ; феодалська вірність вазала сюзеренови змінюється в рицарстві на ідеальну вірність релігії та ідею оборони; любов, яка в літературних творах, що повстали на ґрунті феодалізму, не відіграв майже ніякої ролі, являється в ліриці трубадурів та в рицарських романах головним стимулом мужности, жерелом усяких побід. Услугування дамам, про яке не чути в старинних епічних поемах, виробляється в цілу теорію, що творить головну рису рицарського кодексу, кодексу не писаного, але обовязкового для всіх рицарів, до якої національності вони не належалиб. З'єднані однаковими завданнями, рицарі творять цілу верству, що має свою особливу рицарську честь, свої особливі рицарські традиції, що різко відокремлюють його від інших верств суспільности.

Хоч рицарських романів дійшло до нас багато, але рицарські ідеали найповніше й найяскравіше відбиваються в так званих романах бретонського циклу, або „Круглого стола“, названих так через те, що в осередку їх стояв на пів мітичний король Артур і рицарі його „Круглого стола“. Артур відіграв тут такуж центральну роллю, як у російських бідінах Володимир „Красне сонечко“, на якого він і скидається своєю вдачею. Романи „бретонського“ циклу діляться на дві великі групи, з яких кожда відбиває в собі переважно одну рису рицарського ідеалу. До першої належать романи засновані на жерелах із книжок та апокріфів. Такі між іншими романи про Йосипа Аримафейського,

Мерліна, сьв. Граля: напрям їх — містично-релігійний; авантури, що в них описують ся, мають своєю головною метою віднайдене сьвятої чаші Граля. До другої групи належать романи, в яких окрім книжкових жерел використані також кельтські народні перекази; зміст їх любовний, вони містять описи любови рицарів до дам і вчинених у честь дам авантур. Кращі з них — Лянсельот та історія Трістана й Ізольди, що мали немалий вплив на пізнішу літературу середніх віків і на вироблене кодексу рицарської куртоазії.

Лянсельот належить перу французького трувера XII віку Вальтера Мапа. Ось коротенький переказ його змісту: Лянсельот був сином Бана, короля Арморіки. Коли він уродив ся, батько його воював із сусіднім царем Клодасом, який повоював усі міста та замки Бана, виключаючи замок Треб (Trebis). Доручивши оборону замка своїм полковникам, Бан пішов прохати помочи до короля Артура. Діставшись до високого узгір'я, він вийшов на його верх, щоб подивити ся звідтіля на свій замок, але сей уже палав, очевидночки підпалений ворогами. Те, що побачив Бан, так його вразило, що він упав на землю мертвий. Бачучи, що зляканий кінь його сам один спускаєть ся з узгір'я, королева зміркувала, що з чоловіком трапилась пригода і побігла на гору, залишивши Лянсельота в низу, на траві. Коли вона повернула назад, сина вже не було, але вона добре бачила, як якась величня дама кинула ся з ним у озеро і зникла в його хвилях. Дама ся — фея Вівіліана, яку звали „Панею Озера“ (la Dame de lac). Вона виховала дитину в своїйому підводному дворі і навчила його всіх правил рицарської куртоазії. Ось що вона йому розповіла про походжене рицарства: „З початку не звертали уваги на шляхотність походження, бо всі ми діти одного батька. Колиж прийшла на сьвіт захланність та заздрість і слабі

стали бояти ся дужих, то їм із konieczности прийшло ся вибирати собі оборонців, котрих і назвали рицарями. Вони повинні були визначати ся чемністю та ввічливістю до дам, захищаючи слабих та скривджених та сьвяту церкву, яка не може сама себе боронити оружєм. Рицарська зброя мав своє особливе значіне; щит, який рицарь тримає в своїй руці, повинен нагадувати йому обовязок захищати ним церкву; панцир, що покриває все його тіло, нагадує йому, що він повинен завзято боронити свою віру; шолом, що блистить у нього на голові, означає те, що він повинен бути завжди на чолі оборонців правди і т. д. Запападливо слухав Лянсельот мудрі розмови свої вродливої вчительки і покляв ся зробити ся справжнім рицарем. Коли мав 18 років, Вівіяна відвела його до двора Артурового, де його посвятили в рицарі. Від першої своєї появи Лянсельот зробив велике вражіне на жінку Артура вродливу Джіневу і з свого боку, вірний рицарському кодексови, від першого погляду почув ідеальний потяг до неї. При дворі Артура Галвот, що зрозумів почування молодих, піклував ся улаштувати їм любовні сходици. Від тоді імя Галвота став загальним іменем посередників у справах коханя. Щоб догодити дамї серця, Лянсельот dokonує чудес хоробрости, побіджає багацько рицарів, завойовує чимало країн, нарешті, щоб дігнати Джіневу, украдену сином одного короля, він згоджуєть ся на вчинок ганебний з рицарського погляду, сїдає на віз і доганяє нахабника. Нарешті сестра Артурова, фея Мортана, відкриває Артурови очи; він збирав своїх рицарів та йде на Лянсельота війною, але в сей час Артур дізнаєть ся, що супроти нього повстав його побічний син Мондрен. Артур залишає облогу замка, де вкрив ся Лянсельот, та кидаєть ся проти Мондрена; в сїчви, що зчинила ся, Артур

загибає, а Джіневра під впливом докорів сумління іде в монастир. Такий зміст роману про Лянселяота. Ніде так у повні і так яскраво не змальовано ідеал лицарства, і нема нічого дивного, що сей роман обійшов усю Європу і причинив ся до багатьох наслідувань, виховавши в купі з тим не одно покоління в лицарському дусі.

Переходимо тепер до роману про Трістана та Ізольду. Маємо дві віршовані переробки легенди про Трістана, з яких одна належить труверови Бери, а друга труверови Тома. Трістан, народний бретонський герой, був сином царя Міліяда та жінки його Ізабелі. В той час, як цариця була вагітною, у Міліяда закохала ся якась фея і за-тягла його в свій замок. Дізнавши ся про се Ізабелю кинулась розшукувати чоловіка і під час розшукування породила сина Трістана, що був так названий через те, що народив ся в сумну годину (*né en tristesse*). Виховував ся Трістан при дворі свого дядька Марка Корнвалійського, де він і виступив у перше як лицарь. Він між иньшим убиває страхище Маргульта, яке наносить рану Трістанови отроbinим списом. Перебраний арфістом Трістан покидає Корнвалію та йде в чужі країни лічити свою рану. Припливши до берега Ірляндії, Трістан сів на березі і став грати на арфі. Чудові згуки його арфи почула ірляндська королева, сестра Маргультова, теж чарівниця, що сиділа біля вікна своєї палати і тїшила ся краєвидом на море. Захоплена чудовою грою Трістана вона закликала його до палати івилчила його рану. Тутечки Трістан-дочачив у перше дочку її, вродливу Ізольду, і закохав ся в ній. Повернувшись до двора свого дядька він із таким захватом оповідав про Ізольду, що викликав у дядька бажанє прохати її руки. Через декілько часу Марко послав Трістана в Ірляндію прохати у ірляндського короля руки Ізольдиної.

На се він одержав згоду і Ізольду вирядили до подорожі в купі з Трістаном. На розставані з дочкою мати дала їй прибічній дамі Бренжіяні любовне питво з умовою, щоб вона дала його по шлюбі випити молодим. Напиток сей мав чудодійну силу викликати кохане в продовж цілих трьох років. Але в той час була спека і коли молоді попрохали пити, то Бренжіяна замість води помилкою дала їм по склянці любовного напиту, після чого вони в той же момент до нестями закохалися одно в друге. Коли прибули до Корнваліу, Ізольда взяла шлюб із Марком, але роман закоханих, як і раніш, провадився і вони потай бачились одно з одним. Нарешті сходи́ни їх були відкриті і дядько прогнав їх обоїх. Вони пішли в ліс і жили в печері, але музика і кохане зробили з сеї печери рай. По деякім часі Марко занудився і знову покликав до себе жінку, Трістанови ж під загрозою смерті заборонив наближати́ся до двора. Але кохане винахідливе: Трістан в убрані кумедника дістається в кімнату Ізольди. Нарешті барони вмовляють у короля підозріне проти Трістана. Розгніваний король звертається до посередництва Артурового та рицарів „Круглого стола“. Відбувається суд: Ізольду виправдують, а Трістан пускається мандрувати по світі. Тим часом минули три роки і вплив любовного напою очевидячки зника. Трістан женитьсь з иншою Ізольдою, але незабаром переконується, що його перше чуте повертає ся. Він намагається знищити його, бере участь у турнірах, у ріжних авантурах і дістає рану. Всі намагання лікарів показали ся даремними, він посилав одного з своїх приятелів за першою Ізольдою. Коли товаришу пощастить умовити Ізольду, щоб поїхала з ним, він повинен розіпати на кораблі біле вітрило, в противнім разі чорне. Але ось корабель із королевою Корнвалійською швидко

наближаєть ся до берега з білим вітрилом. Та жінка Трістанова, що почала ревнувати його до Ізольди, сповіща чоловіка, що на кораблі маячить чорне вітрило. При сій звістці Трістан падає мертвий. Коли королева Ізольда побачила задубілий труп свого кохання, вона теж упала мертвою. Перед смертю Трістан написав лист до дядька, в яким просив у разі його смерті поховати його поруч із Ізольдою. Бажане се було виконане. На могилі Трістановій виросло дерево, що стало одночасно покривати своїм гиллям і могилу Ізольди. Його декілька разів зрубували по наказу короля, але на ранок воно виростало знов.

Найзнаменитшим із труверів, що обробляли сюжети з циклю „Круглого стола“, був Кретен де Труа, що написав роман про сьв. Граля, про Парсіваля та ин. В романах сього трувера подибуємо майже всі найкращі риси романів „Круглого стола“. Вони визначають ся цікавістю та вигадковістю змісту, гарним викладом і в деяких частинах високим релігійним екстазом. Вплив романів бретонського поета на європейську літературу був дуже значний. Пульчі, Аріосто, Баардо знаходили в них свої сюжети. Торквато Тассо, крім загального духа своїх творів, знайшов у висше згаданих романах матеріал не для одного з чудових епізодів свого „Увільненого Єрусалима“. Єспанський романс про Амадіса Гальського і багацько иньших, що були наслідуюванем йому, почувають на собі безперечно наслідки впливу бретонських романів. Спенсер узяв один із кращих епізодів своєї поеми „Цариця Фей“ із сих романів. Шекспір по части позичив відси зміст „Короля Ліра“. Але найбільший вплив мали вони на Німеччину і ніде кельтський ідеалізм та релігійний містицизм не міг знайти відповіднійшого ґрунту. Із німецьких поетів оброблювали кельтські сюжети між иньшими Гартман фон дер Ауе,

Вольфрам фон Ешенбах і Готфрід Штрасбурський. Вольфрам зробив зі свого „Парсівала“ психологічний епос, а Готфрід Штрасбурський переніс у свою перерібку Трістана та Ізольди все, що було світлого та радісного не тільки в романах бретонського циклю, але і в усій лицарській літературі. При браку містичних намагань він зображає життя як свято любови та насолоди, пише апотеозу жадоби і горяче боронить святих прав чоловічого серця.

Капітальну монографію про Кретена де Труа дав німецький учений Голланд (L. Holland, *Crestien de Troies, eine literatur-geschichtliche Untersuchung*, Tübingen 1854). Оповідання про св. Граля мають багату літературу, пор. Birch-Hirschfeld, *Die Sage vom Gral*, Leipzig 1877; W. Hertz, *Die Sage von Parçival*, Stuttgart 1884 і йогож передмову до перекладу Парцівала Вольфрама з Ешенбаху; Н. Дашкевич, *Легенда о св. Гралі и романы Круглого стола*. Київ 1877; Wesselofsky, *Zur Geschichte der Gralsage*, Archiv für slavische Philologie Bd. XXIV. — I. Ф.

У. Романи з античного світа.

Майже одночасно з обробкою французькими труверами та їх німецькими наслідувачами кельтських народніх сюжетів, обробляли ся в тім же лицарськім напрямі і сюжети з античного світа. В кінці XIII віку вже складаєть ся у Франції цілий цикл романів із античного світа. В сих численних обробках античних сюжетів ми помічаємо одну загальну рису, що виявля у їх авторів цілковитий брак історичного інстинкту. Наші відносини до старовини цілком не ті, які були в середні віки. Щоб зрозуміти якусь історичну

появу, ми попереду студіюємо ґрунт, на яким вона вросла, намагаємось перенести ся в той час, навіть намагаємось дивити ся на сьвіт того-часним зором.

Цілком инакше робив середньо-віковий письменник. Щоб зрозуміти античний сюжет, він намагав ся наблизити його до себе, намагав ся накинути старовині свої погляди, свої суспільні відносини, а властиво жив у тім переконанню, що відносини в старовину були такі самісінькі, як і ті, що окружали його. Тільки шляхом такого історичного маскаряду старовина робила ся зрозумілою середньовіковому читачеві. Починаючи з XII віку трувери почали обробляти багато античних сюжетів, які викликали особливу цікавість завдяки тому, що західні народи вважали себе нащадками Греків та Римлян.

Видатнішими творами античного циклу вважають два віршовані лицарські романи „Про Троянську війну“ та „Про Олександра Македонського.“

Роман „Про Троянську війну“ належить перу трувера XII в. Бенуа де сент Мора (Benoit de St. Maur). Величезний роман Бенуа де ст. Мора ділить ся на три частини: Похід Аргонавтів, Троянська війна і Поворот Греків до дому. Жерелом для Бенуа був не Гомер, якого в середні віки знали хіба з імені та у деяких уривків латинського перекладу Ілїади, а дві апокріфічні історії Трої, з яких одну вважали написаною Даресом із Фригії, троянським жерцем бога Гефеста, а другу твором Діктіса, Грека з острова Криту. Кожен зі згаданих авторів пише історію Троянської війни зі свого погляду, Діктіс з грецького, а Дарес із Троянського. Бенуа де ст. Мор позичає у них обох однаково, але більше схиляється на бік Дареса та Троянців, через се у нього Гектор симпатичніший від Ахіля,

а Париса він виставляє ідеалом світлого рицаря. Найцікавіше те, що в оброблене античного сюжету Бенуа вложив свої християнські та рицарські погляди, а також бретонські оповідання про карликів, фей та чарівників.. Його Троя зі своїми зубчатими мурами, баштами та стрільницями скоріше нагадує рицарський замок, ніж давню Гомерову Трою. Пріям, подібно Карлови Великому та Артурови має свій двір, до якого у відомі дні наїдять рицарі та вазали; Кальхас обертається в наділеного щедрими бенефіціями єпископа, який постановлює пости на честь померших героїв, Тирсит у злого карлика, а грецькі герої в грубих та буйних баронів. Деякі середньовікові звичаї (напр. звичай виносити перед боем реліквії та мощі святих) переносять ся до мурів Трої і через такий художній засіб Троянська війна стає немов то національною подією. Апокріфічні оповідання про Троянську війну, авторами яких уважають Діктіса та Дареса, рівно як і роман Бенуа де ст. Мора цікаві ще з того боку, що вони викликали чимало наслідувачів у європейській літературі. Герберт Фріцлар перекладав роман Бенуа на німецьку мову; у XIII в. являється латинська перерібка Троянських оповідань, що належить Італіянцеві Івідо де Колюмна, який однаково користувався Діктісом, Даресом і Бенуа де сент Мором. Історія Троянської війни, яку подибуємо в староруських збірниках та хронографах, се не що инше, як перерібка Івідона де Колюмни зроблена звичайно не з оригіналу, але з польського або чеського перекладу.

Жаден роман античного циклю не користувався такою популярністю на заході Європи, як роман про Олександра Великого. Причина сього явища лежить не стільки в поетичнім та повістярським таланті французьких труверів, що обробляли його в віршованій формі, скільки в самій

особі героя, що містила в собі так багато щиро-рицарських рис, яких ми надармо шукали б у інших героїв старовини. Молодість, уroda, невпинна жадоба слави, великодушність до побитих, пристрасть до пригод, куртуазія в відносинах до жінок, усі ті окремі риси рицарського ідеалу знаходимо в купі в величній особі Олександра Великого. Не диво за тим, що історія його походів могла зацікавити французьку публіку і захопити увагу труверів до того, що вони поставили Олександра поруч із Карлом Великим та Артуром і назвали його всесвітнім володарем. (Sire de l'univers). Роман про Олександра Великого, що обіймає більш як 20.000 віршів, належить до двох труверів, Лямбера де Кур (Lambert de Court) і Олександра де Бернай (Alexandre de Bernay). Популярність його була така велика, що розмір, яким він написаний, був названий „Олександрійським віршем“.

Роман починаєть ся описом народження Олександрового. Чудеса при його народженю майже тіж самі, якими супроводилось і в російських білїнах народжене Волхва Всеславовича. Батьком його був не Цилип, а єгипетський царь Нектанеб. У подробицях розповідаєть ся в романі про виховане Олександрове. За приводом учителїв він навчив ся крім мови грецької також мови латинської, жидівської та халдейської, геометрії, фізики, астрономії, музики, врештї простудіював цілий курс середньовікової школи. Мати його Олімпіяда, бажаючи зробити з нього справжнього рицаря, добавила ще до сього гру на арфі, танці та знане балад та пісень. Досягши повного зросту, Олександр вибирає собі дванацять перів, яких настановлює керманичами над окремими полками. Перший його похід був проти непокірного вазала Николая. На герці він бере верх над Николаєм і ділить його землі між своїх баронів.

Після цього він обертаєть ся на Грецію і завойовує її. Далі йде докладний опис походу на Персів, облоги Тиру і всіх боїв із Дарієм. Побідивши перського царя, Олександр обертаєть ся проти свого супротивника індійського царя Пора. Тутечки військо Олександрове подибує цілий ряд дивовижних річей, білих львів, сирен, шлях засищений дорогоцінним каменем, при сьому трувер намагаєть ся з'ясувати, читачам, що найвисшим мотивом Олександрового походу було не завойовництво, а цікавість, бажане дізнатись про все, що робить ся на землі, у воді та в повітрі. Для сього він вигадує особливі прилади до плавання в повітрі та поринаня на морське дно. Побідивши Амазонок, він повертаєть ся до Вавилону і вмирає від отрути. Перед смертю він заповідає своїм полковникам завойовати „кращу на сьвітї країну“ — Францію. Сим патріотичним анахронізмом і кінчать ся роман про Олександра Великого.

Крім романів про Троянську війну у середній віки в літературі головним робом французькій подибуємо не мало творів, оснований на античних сюжетах. Така між иньшим старо-французька перерібка переказів про Нарциса та Місяць, зроблена на основі Метамарфоз Овідія. В XIII в. знаходимо також французьку перерібку грецьких легенд про Пірама та Тісбу, Орфея та Еврідіку і ин. Виявкою популярністю користувались у середній віки оповідання про Вергілія, якого народ шанував не як поета, а як мудреця та чарівника. Таким робом склала ся неапольська легенда про чарівника Вергілія, що був добродієм Неаполю. Він між иньшими вилив із бронзи коня, який захищав усіх коний від хороб, і мідяну муху, яка робила те, що мухи не кусали людий. Поставивши супроти Везувія бронзову статую верховика з натягненим сагайдаком, він сим забезпечив місто від заливу лявою та ин.

Оповідючи про се, трувери своїм звичаєм додавали до сього любовні мотиви, як вони вважали найкращою оздобою всякого твору. Вони примушують Вергілія закохати ся в доньку римського імператора, котра умовляє його сісти в кіш, у яким обіцює витягти його до себе на башту. Улещений словами царівни Вергілій сів у кіш; дочка імператорова підняла його до половини башти, а потім скликала всіх подивити ся на вченого мудреця, що зробив ся посьміхвищем. Такі казки оповідали про Вергілія до XVII віку, коли треба було вмішати науді, щоб надати Вергілієви його історичний вигляд.

Про середньовікові романи з античного світа див. Paul Meyer, *Alexandre le Grand dans la littérature du moyen âge*, Paris 1886, 2 томи; Heinrich Weissmann, Alexander, *Gedicht des zwölften Jahrhunderts vom Pfaffen Lamprecht*. Frankfurt a. M. 1850, 2 томи, а особливо А. Н. Веселовскій, *Изъ історіи романа и повѣсти, С. Петербуръ, 1894—95*, 2 томи та йогож і Іастера, *Новыя данныя до історіи романа обь Александрѣ*; В. Истринъ, *Александрія русскихъ хронографовъ*, Москва 1898; W. Greif, *Die mittelalterlichen Bearbeitungen der Trojanersage*. Mahrburg 1886; D. Comparetti, *Virgil im Mittelalter*, Leipzig, 1898 (переклад з італійського). — І. Ф.



Четвертий розділ.

Література буржуазії.

I. Зріст буржуазії.

Від творів, що повстали на ґрунті рицарських поглядів, переходимо тепер до творів, що виникли на ґрунті третього культурного фактора середніх віків — буржуазії. Уже від початку XII віку помічається активний процес проти фєвдальних порядків, що виявляється в формі періодичних повстань міст переважно південної Франції. Метою цих повстань було придбання *Charte communale*, себто такої хартії чи умови, котра забезпечувала права міських громад проти сваволі фєвдалів із одного боку та королівського уряду з другого. Значінє буржуазії надто зросло від тоді, як королівська влада стала опиратися на неї в боротьбі з свавільним фєвдалізмом. Зріст значіння буржуазії відбився в літературі двома способами: негативним, що виявився в сатиричному відношеню до починаючого підупадати рицарства, і позитивним, що виявився в появі в літературі творів із буржуазійного життя, яке в епоху найвишого розвою рицарства не вважалося вартим, щоб доторкати ся його.

II. Поеми про авантури.

Найбільшим показником протесту та сатиричного відношення до рицарства були у Франції так звані *Poèmes d'aventures* і пародії на *Chansons de Gestes*. В одній з таких поем, що змістом своїм нагадує Шекспірового Цимбеліна, рицарь відіграв буже непочесну роль. Одного разу на банкеті у короля французького Пипіна один граф де Пуатьє вихваляв ся незрадливістю своєї жінки. Герцог Нормандії, що чув сі перехвалки, йде з ним о заклад на всі свої маєтки, що не пізніш як за місяць він візьме верх над вірністю та моральністю графині. Граф згожуєть ся, дає герцогови рекомендаційний лист, а сам лишаєть ся у короля до повороту герцога. Герцог іде до Пуатьє, рекомендує себе як товариша і співробітника чоловіка графині, передає лист від нього. Графиня витає його ласкаво і запрошує до обіду. За обідом герцог поводить ся незвичайно, багачко пє, дозволяє собі різні нечемности, так що графиня була примушена навіть відіпхнути його від себе. Бачучи, що йому не виграти закладу, герцог попадає в розпуку і гнів, та всеж не знає що робити. Але в сей час до нього наспіває цілком несподівано замога. Графиня розповіла про все, що трапилось, няньці, яка зрозумівши в чім річ, згожуєть ся стати до послуги герцогови. Коли герцог розповідає їй про умови закладу, вона обіцяє йому дістати за великі гроші шлюбний перстїнь своєї панї, пасмо волося з її коси та шматочок від її одежі. З сими трофеями герцог поспішає до Парижа і в присутности короля повідомляє графа, що він надармо був певен своєї жінки, на доказ він показує трофеї. Почувши се граф накинув ся на герцога, вибив йому декілька зубів, звалив його на землю і за-

певно вбив би його, колиб до помочи герцоґови не посів сам король. Пицін постановив послати привезені річи графинї і запитати, чи визнає вона сї річи своєю власністю? Графиня визнає і герцоґ виграє заклад, графство Пуатьє стає володїнем герцоґа, а граф бере свою жінку і веде її в лїс, щоб покарати її там за зраду. Так кінчить ся перша половина поеми. Колиб ми не мали ніяких иньших свїдоцтв про занепад рицарства в XIII віці, то одна ся поема могла би засвїдчити сей занепад. Роля, яку відиграє тут рицарь, дуже ганебна. На перекір заповіту, що наказував йому захищати честь жінки від усякого підозріння, він сам не від того, аби ужити насилля, і коли йому в тім не пощастить, він запобігає підлої брехнї, аби тільки виграти заклад і заволодїти маєтками графовими.

Ще в більш кепському свїтлі змальовано рицарство в популярному романї про Роберта Дїавола, якого жите складало ся з занадто обурюючих злочинів. Очевидячки вже в другій половинї XIII в. авреоля рицарства значно потемніла і само слово „рицарь“ зробило ся синонімом розбїйника та вбийцї. Рішучій ганьбі віддаєть ся рицарство в багатьох пародїях на *Chansons de Gestes*. Замість Ролянда, Оліве, Ожіє та иньших тут являєть ся помарнїла та негарна фігура рицаря Одіжіє (*Audigieux*). Наслїдуючи *Chansons de Gestes* автор поперед усього подає відомости про родину, з якої походить його герой. Батько Одіжіє був збіднілий рицарь із журавлячою шиєю і такий дужий, що міг одним розмахом списа проколоти муху; мати його була кривобока та сухорлява, як трїска. Від сього подружя народив ся Одіжіє. Народжене його, по епічним звичаям, було зазначено ріжними позначками: ослиця, стара собака та худа кітка з'єдна-ли свої голоси в одно довге завиване, витаючи

його появу на сьвіт. Дійшовши до зросту, Одіжіє став гидким на обличчє та неугарним рицарем. Вія їде воювати з якоюсь старою почварою, матір'ю неменш неугарних трьох дочок. Сі чотири метери побіджають рицаря, беруть його в неволю і выпускають на волю на надто зневажливих для нього умовах. У другій пародії на Chansons de Gestes їдко осьміяні фєвдальні війни. Тон оповіданя поважно епічний, що ще причинає ся до збільшеня комічного вражіня. Два ворожі війська стоять у полі, готові до бою одно з другим. Один мент, і земля поллєть ся кровю ворогів. Але несподівано являєть ся між рядами військ чернець із боклагою вина в руках. Божественне питво відразу надає ворогам мирний настрій; випивши його обидва війська супокійно розходять ся в різні боки.

Брім назованих доси підручників та монографій див. особливо Dunlop, Geschichte der Prosadichtungen, aus dem Englischen übersetzt von Felix Leibrecht, Berlin 1851 і нове англійське виданє: John Dunlop, History of fiction, London 1892. — I. Ф.

III. Віршовані новелі (фабльо).

Найбогатший відділ середньовікої буржуазійної літератури складають невеличкі віршовані оповіданя побутового характеру, які у Французів мають назву фабльо (Fablaux, Dits, Conts). По своєму змісту і тону вони дуже різноманітні: сатири, іділли, навчаючі оповіданя та грубий фарс чергують ся між собою. Автори фабльо намагають ся проїзати усюди, в дім єпископа, у замок рицаря, крізь браму монастиря, в родинне житє

буржуа і в бідну селянську хату. При різноманітності змісту й тону вони визначають ся жвавістю та цікавістю оповідання, веселістю та теплом. Жерелами фавльо, крім оповідань мандрованого змісту, як напр. „Каліла та Дімна“, роман „Про сімох мудреців“ і випадків із сучасного життя, були також твори класичних письменників Овідія, Апулея, Петронія та ин. Щоб орієнтувати ся в масі фавльо, найкраще познайомити ся з виведеними в них типами і показати, як відбивають ся в їх сатиричному зеркалі різні класи середньовікового суспільства.

Попівство чорне, так само й біле, грає в фавльо не дуже поважну роль. Перед нами являєть ся і духовник, що зручно користуєть ся своїм авторитетом перед парафіянами задля своїх не завжди чесних справ, і ласий чернець, що спорожняє церковну чашу задля своїх романтичних авантур, і ксьондз, що женихаєть ся з жінками своїх парафіян. В однім фавльо (*Dit de la veschie á prestre*) остро висміюєть ся користолюбство чернецьких „орденів“. Один сільський ксьондз, почувавши наближене своєї смерти, завіщав частку своєї посілости на користь францісканського монастиря. Довідавшись про се, до нього прийшли два черці яacobинського ордену і стали прохати, аби він не забув і їхнього монастиря. Вони домагали ся уперто, загрожували в противнім разі пекельними муками і так остогидли хорому, що він сказав їм, аби одвзатись, що залишить їм по смерти найдорогоціннійшу річ. Якийже був їх гнів, коли по смерти ксьондза дінались із його заповіту, що він обіцяв Яcobітам свій „мочовий міхур“! Дуже яскраво змальований у фавльо тип селянина (*Vilain*). Груба, незграбна фігура сього престака часто стає предметом насміху. Звичайно буває так, що *Vilain* завдяки своїй недогадливості, простоті та необачности попадає в дуже по-

тане становище. Але за се він має великий практичний змісл, який допомагає йому в пригоді. Такий на приклад селянин, що фігурує в фавльо „селянин лікар“ (Le vilain Mire). Один заможний селянин одружив ся з уродливою дочкою обіднього шляхтича. Страшенно ревнуючи жінку, щоб забезпечити себе від її зради, він щоденно, систематично присікував ся до неї і бив її так, що вона була завше заплакана і ходила з сльозами. Поводячись так він міркував вибити у неї з голови всяку думку про кокетуване. Довго терпіла бідна жінка, доки їй не трапив ся зручний випадок жорстоко помстити ся над чоловіком. Один раз у село, де вони жили, приїхали два королівські двораки, яким доручено було знайти обовязково лікаря, що міг бивилічити королівську дочку, що подавила ся кісткою. Жінка сказала їм, що її чоловік надзвичайний лікар, але він так пильно заховує свою штуку, що його треба чимало бити, поки він згодить ся на лікарюване. Двораки так і вчинили і побивши трохи не до смерти селянина, привезли його до короля. У відповідь на нову відмову дістав нової бійки. Нерешті селянин згодив ся лічити. Він наказав в одній залі королівського двора розікласти огонь і привести до нього королівну. Він роздяг ся перед огнем і почав виробляти перед королівною такі сміхотворні штуки, що вона не витримала, зареготала ся і кістка вискочила у неї з горла. Після сього слава про нового лікаря збільшилась. До нього збігло ся від разу майже 200 хорих. Вигадливість і на сей раз стала йому в пригоді. Наказавши знову ровести огонь він прикликав туди всіх хорих і сказав, що найбільш хорого з них він кине у вогонь, а попід із його буде давати у воді всім иньшим, які від сього видужають. Хорі перезирнулись між собою і одностайне заявили, що вони почуввають себе цілком

здоровими. Дізнавшись про се король відпустив селянина до дому, щедро нагородивши його. Скоштувавши на власній шкірі, як то смакує бійка, селянин повернув ся до дому на завжди вилучений від ревности та звички бити жінку.

Повставши в міських мурах, відбиваючи в собі підвишене буржуазії і її скептичне відношене до верховодних клас середньовікового суспільства, Фабльо не жалув і самих буржуа і не один раз дуже хитро виставляє на посьміх їхню скупість, намагане до наживи і темноту, що роблять їх жертвами ріжних пройдисьвітів. В однім Фабльо під наголовком „Торговельник“ (Mercier) зраховано всі предмети торгівлі французького купця XIII віку, в числі котрих знаходять ся між иньшими фальшиві кістки. Відбиваючи підвишене буржуазії, Фабльо повинні були доторкнути ся до тих нових відносин її до рицарства, які між ними повстали. В попередні часи шлюб між дочкою буржуа і рицарем, або навпаки був явищем майже неможливим, але в XIII в. такі випадки трапляли ся не рідко. Одно Фабльо містить у собі чудове моральне навчане, засноване на сих нових відносинах. Воно має заголовок: „Попона порізана на двоє.“ В нїм оповідаєть ся про те, як один збогатїлий буржуа одружив ся з дочкою одного збідїлого рицаря. Рицарь не відразу згожуєть ся вдати свою дочку за сина буржуа; він домагаєть ся, щоб батько молодого закренив за сином усю свою маєтність. Дуже кохаючи сина буржуа згоджуєть ся і передавши все синові, залишаєть ся жити у нього. З початку вони жили гарно, але коли у сина народила ся дитина, видатків стало більше, помешкане тіснійше, то жінка незадоволена тим, що одна кімната занята батьком чоловіка, стала докоряти чоловікови доти, доки син не сказав батькови йти геть. Надармо батько з слїзми в очах прохав не виганяти

його з хати; син боячи ся жінки намагав ся, щоб той забрав ся мерщій. Нарешті батько звернув ся до сина з останнім проханем, щоб йому дали яку одежу, бо на дворі було зимно. Тоді син покликав свого маленького хлопчика, наказав йому піти на стайню і віддати дїдови стару попону. Але дитина виявила ще більше скупости, ніж батько: хлопчик порізав попону на двох і тільки одну половину віддав дїдови. Коли його запитали на що він се зробив, він відповів, що так треба: „Адже він вам віддав усі свої маєтки, і я теж хочу, щоб ви мені віддали свої; ви його вигнали геть, а коли ви постарієте, я вижену вас і дам вам другу половину попони“. Слова злого хлопчика викликали почуте сорому у батька; він попрехав у свого батька вибаченя і закликав його знов жити в купі.

Значну ролю відіграють у фавльох жінки, по части під впливом аскетичних поглядів, пропагатором яких було попівство, по части під впливом оповідань сходу. У жінки відбирає фавльо поетичний ореоль і вона являєть ся вигадливою штукаркою, що дуже зручно обманює свого чоловіка. Досить негарна роля, що надаєть ся в фавльо жінкам, поясняєть ся ще тим, що фавльо оповідали ся труверами на банкетях по обіді, коли жінки йшли геть, а чоловіки залишали ся одні. Відбиваючи в собі культурний період, що зазначив ся в історії підупадом рицарства і підвисненем буржуазії та селянства, фавльо значно причинили ся до підупаду рицарської літератури. Їх успіх був такий, ще вже в XIII в. французька література прийшла до переконання, що зображене дійсности, се завдане вартє письменника. Стаючи на реальному ґрунті, фавльо прищепили французькій літературі живу течію реалізму, не кажучи вже про те, що своїми високими літера-

турними рухами не мало причинили ся до розвою французької версіфікації й прози.

Капітальну працю про фабльо дав теперішній професор париської Сорбонни Жозеф Бедіє (Joseph Bedier, *Les Fabliaux, études de littérature populaire et d'histoire littéraire du moyen âge*), 2 вид. 1895 р., пор. також його статю *Le fabliaux* в Жільвілевій *Histoire de la langue et de la littérature française*, ст. П. ст. 57—104. Тексти сих віршованих новель, із яких велика часть визначають ся нечуваним у пізнійших часах цинізмом, були опубліковані в збірках *Barbazan et Méon, Fabliaux et contes des poètes français de XI—XV siècle*, Paris 1808 (4 томи); *Jubinal, Nouveau recueil des conts, dits, fabliaux et autres pièces*, Paris 1839, 1842 (2 томи), та остатня найповніша: *A. de Montaiglon et G. Raynaud, Recueil général et complet des fabliaux des XIII et XIV siècles*, Paris 1872—1890 (6 томів). — І. Ф.

IV. Німецькі швенки.

Одночасно з фабльо і по части під їх впливом виникли в Німеччині побутові оповідання сатиричного характеру, відомі під назвою швенків (*Schwänke*). Зміст їх дуже різноманітний: випадки звичайного життя, оповідання про попів та рицарів, навчаючи історії, позичені з книжкових жерел — усе те входило в різнобарвну тканину сих простих оповідань, що звеселяли часи спочинку рицарів та горожан. І так само як у Франції вони своїм реалізмом стали проти фантастичної літератури рицарства, автори їх із особливою приємністю розповідали про випадки, де здоровий змісл горожанина або хитрощі селянина брали верх над грубим насильством февдала, або хитруваннями зажерливого до наживи поца. Осо-

бливо розвинулась сатирична новела в Австрії та Баварії. Австрія вже в XII в. дала дуже значного сатиричного письменника Гайнріха Мелька; там же в XIII в. мав великий успіх Штрікер, якого вважають автором знаменитої сатиричної новелі „Про попа Аміса“. Аміс був попом в Англії, його добрість та чесність викликали проти себе обурення його єпископа. Довідавшись про те, що Аміс багатий, єпископ пропонує йому поділитися грішми, і коли той відмовляється, то єпископ починає присікувати на нього, питає його про різні речі і на всі запити під відповідає дотепно, нарешті єпископ завдає завдання — вивчити осла грамоти. Аміс не лякається цього. Він бере трісник, розсипає між його листами зерна вівса і осел дуже гарно перекидає листки, немов би то справді читає; коли зерен не стало, осел заревів на все горло; під пояснив єпископові, що осел вголосує літеру А. Не останню роль відіграв в німецьких швенках селянин, репрезентант хитрощів та здорового зміслу, що побивав сям оружем привілейовані кляси. До кінця XIV або початку XV в. належить цілий сатиричний роман, де головну роль відіграв дуже хитрий селянин Тіль Айленшпітель, цинік та глузівник, що весело марнував своє життя, живучи коштом обдурюваних ним людей. Жертвами його шахрайств та глузувань являються вищі кляси суспільства, до яких автор відносить ся як найбільш ворожо. Успіх цієї книжки був величезний; видання йшло за виданням, незабаром вона була перекладена на французьку мову і з'єднала собі таку популярність, що саме ім'я героя зробило ся прозвищем і з нього утворило ся французьке слово *espigle* (штукар). Через Польщу Айленшпітель перейшов і до Росії і був відомий під трохи чудним назвиськом „Совість драла“, що не є нічим иншим, як

грубим переверненем польського перекладу назви Айленшпітеля — Sowizrzal.

Про німецькі швенки див. Hagen, Narrenbuch; K. Gōdecke, Grundriss та нове видане Narrenbuch'a в Кіршнеровій Nationalliteratur, т. 11, dokonane Бобертагом; Larrenberg, Ulenspiegel, 1854. Пор. також Reinhold Köhler, Kleine Schriften, т. П; Al. Brückner, Historia literatury polskiej т. I., та А. Н. Пынинъ, Очеркъ литературной исторіи старинныхъ повѣстей и сказокъ русскихъ, С. Петербургъ 1856. — I. Ф.

У. Італійська новеля. Декамерон.

Вплив фавль, крім Німеччини, розпростерся також і на Італію та Англію. В Італію ми вже в XIII в. подибуємо цілі збірники новель (Cento Novelle Antiche), яких сюжети позичені головним робом із фавль. До XIV в. належить Декамерон Боккачія, де видко намаганє надати новелі художнє обробленє. Матеріал для Декамерона Боккачіо позичав із найріжнійших жерел; крім збірника старих італіянських новель він користував ся і византійськими романами з корсарами та крадіжками, і французькими фавль, і романом „Про сімох мудреців“ і сучасними оповіданнями про ріжні догепні відповіди, про хитрі каверзи жінок над своїми чоловіками і т. ин. Декамерон починаєть ся чудовим описом чуми в Фльоренції 1348 року, в яксі описї Боккачіо наслідує Тукідіда. І ось під час найбільшого розвою чуми сім молодих дівчат зустрівши ся в церкві Santa Maria Novella почали міркувати, що робити? По довгій суперечці вони покладали тікати з небезпечного міста на чисте повітрє до

якої замиської віллї. Наближають ся три юнаки, які прохають прийняти й їх до себе. Дівчата згоджують ся і все товариство, захопивши з собою і челядь, їде геть на село — проводить час на проходах та танцях, іграшках та бесїдах. В часи великої спеки, коли не можна ні гуляти, ні тавцювати, порішено кожному оповідати по новелї, а що компанїя прожила на віллї десять днів (звідси назва Декамерон або десятидневник), то й склало ся сто новель. Ся рямка, або сей плян творять ориґінальну рису Боккачія. Друга ориґінальна риса італїянського новелїста се те, що в нього новеля кожного окремого дня стає ілюстрацією до якоїсь загальної теми. Напр. у новелях другого дня всі оповідають на тему, як люди по довгих перешкодах та пригодах у справі досягнення своєї мети нарештї досягають таки її; в новелях третього дня розповідаєть ся про людей, що набувають те, що вважали загубленим. Новелї четвертого дня мають своїм сюжетом романтичні авантури з сумним наслідком і навпаки, в новелях пятого дня описуєть ся любов із пожаданим кінцем; у новелях семого та осьмого дня оповідаєть ся про хитрі шахрайства жінок над чоловіками і навпаки. Виямком з'являють ся новелї першого і десятого днів, де бесїдники розповідають, що кому подобаєть ся і новелї шестого дня, засновані на дотепних та колючих відповідях, що увільняють чоловіка від небезпеки. Головним сюжетом Декамерона є романтичні авантури, а головною метою нападів — католицьке попівство. Новеля про жида Аврама — найліпша сатира на папу та кардиналів, а картина неморальности римського попівства, намальована самовидцем Жидом, виявляє в Боккачію чоловіка нового часу. Дуже цікава також новеля, що містить у собі оповідання про вигадливість ченця-проповідника, який замісь украденого у нього

двома штукарями пера архангела Гаврила предкладає темному людови коробку з вуглем, на яким був спечений св. Лаврентий. Краще всього виглядають у Боккачія новелї з буденного життя; тут він міг виявити вповні свій реалїзм, свою спостережливість і свою здібність утворювати живі образи. Така напр. новеля про Ізабелю, до якої заллцялись два кавалери і яка зуміла користати з сих обставин і хитро обманула чоловіка, розповівши, що одного з тих кавалерів вона сховала в своєму покою від гнїву другого, що гнав ся за ним із кинжалом. Хитрощам та викрутням жінок, що обманюють своїх чоловіків, присвячено чимало новель, позичених Боккачієм із рїзних жерел, переважно з фавльо, але оброблених самостійно, так що кожда новеля є в купі з тим чудовим побутовим малюнком. Але не однн злочинний та комічний бік любови зображає Боккачію; поруч з шахрайками жінками він малює нам ідеал любови і вірности жінок, які кохають лиш один раз, які терплять усе за для кохання і загубивши любого чоловіка або відбирають собі жите, або йдуть у черницї. Така напр. Грізельда в десятому днї Декамерона, така одна новеля четвертого дня про Андреоля та Габриоту^а, по силї трагізму не менча від новелї Джіральда Чінтія про кохане Ромео та Юлії. Але взагалї в сфері опису висших почувань Боккачію менче талановитий, нїж у иньших сферах, часто стає риторичним та наслідуює чужї взірці, і се цілком зрозуміло; такому скептикови, яким був Боккачію, узбровному до того острим почутем комічного, було незручно малювати ідеальні характери і висші почутя; від того постатї ідеальні виходять у нього блїдими в порівнаню з посталями позиченими з дійсного життя, яке він знав наскрізь. Декамерон Боккачія, се дійсний відбиток життя італїянських міст в епоху початків

Відродження, коли середньовіковий аскетичний ідеал стратив кредит і почалась реабілітація тіла. Під рукою дотепного спостерігача се жите перетворювалось у веселу комедію, в якій найлихійші ролі випадають на долю попівства. Протилежність між тим, що воно проповідувало і як само поводилось, давала значний матеріал для сатири. Але сатира Боккачія мала не багато спільного з обуренем Данта. Він не стільки обурюють ся попівством за те, що воно своїм поводженем компромітує високість церкви, скільки за те, що воно лицемірить і визискує людські забобони і завше зуміє загарбати в свої руки кращі шматки.

Капітальну працю про Боккачія дав російський учений А. Н. Веселовський: Боккаччо, его среда и сверстники, С. Петербургъ 1896—97, 2 томи. Спеціально про Декамерон і його літературні жерела є добра праця M. Landau, Die Quellen des Decameron, друге виданє Leipzig 1894. Пор. надто цитовану працю Донльона та Келєрові Kleine Schriften. — I. Ф.

VI. Кентерберійські оповідання Чосера.

Вплив Декамерона був надзвичайний: не буде прибільшена, коли скажемо, що його відбиток лежить на всьому художньому розвою новелі в Європі. Але раніш усього він виявив ся у сучасника Боккачія, англійського поета XIV віку Чосера, якого звичайно називають ранньою зіркою англійської літератури, бо йому першому пощастило підняти англійську мову на недосяжну раніш високість і тим покласти початок англійській народній літературі. Залишаючи на боці початкові твори Чосера, в яких він виявляєть

ся більш або менше талановитим наслідувачем французьких труверів, я зупинюсь на найкращому творі кращого періоду його поетичної діяльності, на його Кентерберійських оповіданнях.

Плян Кентерберійських оповідань був позичений Чосером у Декамерона. Як у Декамероні кожний із бесідників по черзі в продовж десятиох днів розповідає по новелі, так само і у Чосера богомольці, що йдуть на прощу до гробу св. Томи Бекета у Кентербері, згожують ся, щоб веселіш подорожувати, розповідати кожен по два оповідання, і чие оповідає визнане буде кращим, того всі повернувшись до Лондону угостять вечерею. Чосер не встиг виконати навіть половини свого пляну. Він написав тільки прольот і подорож до Кентербері; шлях назад і вечерея залишились ненаписаними. У прольозі Чосер дає те, чого бракує Боккачівні — цілу серію майстерно намальованих портретів богомольців. Перед нами встає вся середньовікова Англія: тут знаходимо представників усіх верств і усіх класів суспільности. Тут і хоробрий рицарь, і присадкуватий йоман (дрібний шляхтич) зі своїм традиційним луком, і лікар, і суддя, і цокотуха-купчиха, і пройдоха мірошник; перед нами проходять також представники попівської верстви: штукать-чернець, чемний з дамами і надзвичайно поблажливий на сповіди, кокетлива ігуменя, торговець індульгенціями та симпатичний сільський піп, що присвятив ціле життя своїй парафії. Не вважаючи на те, що всі ці постаті намальовані мов живі, надто пощастило Чосерови в малюваню портретів ченців, може через те, що вони були найбільш здатні викликати його кепковане. Але дотеп та іронія у Чосера звикають, коли йому трапляється малювати тип бідного сільського попа. В образі сього попа, що являється таким контрастом у порівнаню з веселими, блискучими обличчями розтовстілих ченців, Чосер

намалював свій ідеал „доброго пастиря“, під яким не відмовив ся-б підписати ся сам Вікльф.

Реальности портретів Чосерових дуже допомагає численність незначних подробиць що до убраня, поводження та тла, на якому виявляють ся події героїв. Його майстерний портрет лікаря дає нам певне зрозумінє про той період медицини, коли вона змішувала ся з натуральною магією та астрологією, коли характер та розвій хвороби пізнавав ся по гороскопі хорого.

Так само і кожна риса в його портреті торговця індульгенціями, що везе з собою цілий мішок сьвіженьких, тільки що спечених у Римі індульгенцій, се історичний документ, що кидає багацько сьвітла на ті темні часи, коли сї пройдисьвіти мандрували по Европі, шахруючи публіку своїми оповіданнями і своїми лже-реліквіями. Останній портрет, се портрет жвавого та веселого шинкаря, якого богомольці обирають своїм ватажком і який вигадує, щоб кожний з богомольців говорив по два оповіданя в дорозї з Лондону до Кентербері і по два по дорозі назад. Число всіх богомольців виносить 32, то й усіх оповідань мусіло було бути 128. Але Чосер не довів своїх богомольців навіть до Кентербері і з них тільки половина розповіла по одній новелі, так що ми маємо лише 16 новель. Кожде оповіданє має перед собою прольоґ, в яким описуєть ся стиль оповідача, містять ся уваги слухачів із приводу вислуханого оповіданя, а іноді сам оповідач робить щирю характеристику своєї власної особи. Більшість оповідань богомольців позичено з французьких фавльо та з італійських жерел. Академік Веселовський називає Кентерберийські оповіданя фавльо, які пройшли італіянську школу. Так напр. оповіданє рицаря про Палемона та Арента перероблено з Тезеїди Боккачія; жалібне оповіданє клерка про Грізельду позичено з Декамерона; оповіданє

ігумені з „Романа про Лиса“, а оповідане ченця не що нинше, як переказ знаменитого епізоду „Божественної Комедії“ про графа Уголіно. Вже в самому пляні Кентерберійських оповідань виявився незвичайний художній інстинкт англійського поета. Взявши за канву для свого твору подорож до Кентербері, автор відразу переніс нас у самий осередок середньовікового життя в Англії, відразу дав можливість вивести чимало найрізніших типів і освітити їх із різних боків. Але кентерберійські оповідання складаються не тільки з опису богомольців, але також із опису подорожі. Подорож відіграє тут роль ледви чи не більш поважну, ніж самий акт благочестя, бо ніде люди не виявляють так скоро особистих рис своєї вдачі, як у подорожі, коли їм відібрано звичайну обстановку, що завжди починається до обмеження вдачі чоловіка. Ось через що цокотуха-крамариха з Бата така отверта з незнайомими їй людьми, ось через що хитрий торговець індульгенціями не вважає потрібним маскувати себе і не лякається познайомити публіку з тими заходами, дякуючи яким він видурює у простаків гроші. Далі сама фабула збудована дуже розумно і запевне мала би й свою внутрішню цілість, колиб Чосеру пощастило закінчити її. Вишестість цього способу в порівнянні до Декамерона, де вся компанія сидить на одному місці, видно з того, що у Боккачія нема характеристики оповідачів, тоді як Чосер присвячує свої характеристики зразу своїй прольоті, а далі перед кожним оповіданням подає теж прольоті, у якому оповідач вважає необхідним познайомити товариство зі своєю особою і своїм поглядом на річ. Як у характеристиці стількох різноманітних вдач і в умілості примусити їх висловитися вбачаємо незвичайний драматичний талант Чосера, так само і в будові та провадженні оповідань часом жалібних, часом

кумедних, виступає в повній силі його талан оповідача. Те сполученє в одній особі талану повістарського та драматичного надає без сумніву перевагу Чосерови над Боккачієм. Історичне значінє Кентерберийських оповідань Чосерових виявляється ся головним робом у тім, що через них він вивів англійську поезію із стану аллегорії на простий шлях реальних дослідів дійсности. Такими були виведені Чосером живі типи сучасної йому Англії, дякуючи сьому вони й мали в житю Англії величезне культурне значінє.

Про Чосера та його твори див. Коршъ-Кирпичниковъ, Всеобщая исторія литературы, т. III; Wülker, Geschichte der englischen Litteratur, Leipzig und Wien 1896, ст. 134 і далі. Кращий німецький переклад його важнійших творів із добрим введєнням дав А. Дірінг. (Adolf v. Dühring, Goffrey Chaucers Werke, Strassburg 1883, три томи). — I. Ф.

VII. Роман про Лиса.

Дотепні фабльо та різкі пародії на Chansons de Gestes, що дотикають ся тільки деяких болячок фєвдального суспільства, являють ся натуральним переходом до величезної сатиричної епопеї Roman de Renart, що відбиває в своїому сатиричному зеркалі все середньовікове житє. Що до походження оповідань про Лиса маємо дві головні теорії, з яких одна належить Поленови Парісу, а друга Якову Гріммови. П. Паріс гадає, що жерело французького „Романа про Лиса“ було античне, а власне байки Езопові, що перейшли через школу до Франції та Німеччини. По думці Якова Грімма оповіданє „Про Лиса“ спільне всім народам, розвинулось із початку на німецькому ґрунті, а звідси було занесене в V в. Франками

до Галії. Докази його опирають ся на етимольогію слів Renard та Isengrim, що дають ся пояснити тільки з німецьких півв. Renard або Reinhardt скорочено з Reginhart, а ragin у готській мові значить — рада; звідси повстає Rein-hart — муж ради; Seigneur de conseil, як називається ся лис в одній із „галузій“ романа. Так само Isengrim означає чоловіка, що ріже залізо, або взагалі лютого, жорстокого. Гадка Грімма в останні часи принята більшістю вчених. Занесені з Німеччини до Франції оповідання про Лиса, були самостійно оброблені і мали дуже широкий розвій. Повний цикл оповідань про Лиса містить у собі 120.000 віршів, із них на долю Франції належить майже 90.000 віршів. Французький роман „Про Лиса“ складається з праці де кількох авторів, що жили в різні епохи (від XII до XIV в.). Подібно середньовіковим готичким соборам, що будували ся на громадські гроші в продовж кількох століть, Roman de Renart зростав поволи, захоплюючи в себе багацько літературних сил і був доведений до кінця тільки в другій половині XIV в.

Всі оповідання і епізоди з різних „галузій“ романа можна звести до чотирьох груп. Перша група — старий Лис (Ancien Renart), що належить до кінця XII або до початку XIII в. Про популярність Лиса можна догадувати ся з того, що попівство замість зображень Божої Матері та святих оздоблювало свої кімнати малюнками про пригоди Лиса. Коронування Лиса (Le Couronnement de Renard та Renard le Nouvel) належать до XIII в., а остання група під назвою Renard le Contrefait, т. є. перерібка старого романа про Лиса, виникла в XIV віці.

Головна думка, що вяже безліч епізодів романа, се боротьба Лиса, яко представника розуму, хитрощів, вигадливости, з вовком Ісенґрімом, представником грубої фізичної сили та жорстокости. Причиною сеї боротьби стає злочинне коханє

Ренара до вовчиці, жінки Ізенґріма. Палаючи пімстою до свого ворога Ізенґрім подає скаргу цареві зьвірив Льву (Noble). Лев збирає увесь свій двір. Тут є і медвідь (Brun), найблизший порадник короля, і шляхетний вельможа Лвопард (Frapel), до жінки котрого залицяєть ся Лев, і придворний проповідник Осел і Півень (Chateclaire), тамбурмажор царського війська, та иньші. Не явив ся лише обвинувачений, що замкнув ся в своїй фортеці (Malpertuis), сподіваючись, що буря мине його. На радї всі висловлюють ся за Лиса, так що Ізенґрімова справа здаєть ся програною. Але ось являєть ся процесія, що складаєть ся з чотирьох півнів та чотирьох курок, котрі везуть на жалібному возі тіло Курки, що не давно була задушена Ренаром. Обурений тим новим злочином Лиса Лев обіцяє на страх иньшим покарати його. Курку урочисто ховають і незабаром над її могилою починають робити ся чудеса. Згідно з середньовіковими звичаями справа Лиса з Вовком повинна розв'язати ся божим судом, тобто поединком. Баранови звелено перед поединком висповідати ворогів. Вовк виходить на сцену з настобурченою шерстю, з очима налитими кровюю. Лис по радї свого розумного приятеля обголив ся і вимазав усе своє тіло маслом. У бою Лис додержуєть ся тактики Гораціїв у їх бійці з Кураціями; бажаючи знесилити Вовка, він тікає від нього; Вовк ніяк не може схопити його зубами, а коли Вовк падає знесилений на землю, Лис підбіга і починає його гризти. Побіда схиляла ся вже на бік Лиса, коли Ізенґріму пощастило одного разу схопити Лиса за лапу. Лис падає зомлілий від болю; його признано побідженим, а що сам Бог очевидячки проти нього, то його засуджено повісити. Смертельний вирок над Лисом запевне був би виконаний, як би на світі не було ченців. Вони випрохують у царя помилуване, аби Лис пішов у ченці і замолив свої

гріхи. Лис згоджуєть ся, вдягає чернечу рясу, в день дивує ченців своєю покірністю та побожністю, а в ночі краде кури. Злапаного на шкоді його відлучають від церкви і виганяють із монастиря. Ренар повертає до свого замку і знов починає свої свавільства, від яких приходять ся солоно його сусідам; вони скаржують ся Львови, який зі своїми вазалами облягає замок Лиса, але знесилений довгою облогою замирюєть ся з Ренаром, усе прощає йому і навіть приймає його до себе на службу. Незабаром Ренар стає царевим фаворитом і одержує нагороди. Інший жив би та жив у шанобі та богацтві, але не така вдача Лиса. Він не може прожити й одного дня, аби не викинути якоїсь штуки. Так напр. одного разу він прикинув ся мертвим. З сього приводу весь двір зодяг ся в жалобу; Ослови наказано виголосити промову небіжчикови; ся промова — взірцева пародія на подібні промови того часу. Осел вихвалює сьвяте житє померлого, порівнює його вчинки з учинками апостолів, згадує також залицяне його до королевої і прохає Льва вибачити йому. Нарешті, коли небіжчика вже збирають ся спустити в яму, Ренар відживає і дусить півня, що наблизив ся до нього з кадилом. Замордованого півня зачисляють у ряди мучеників; на його могилі роблять ся чудеса. Ренар в одязї богомольця приходить до царя з покорою і обіцяє спокутувати свої гріхи подорожю у сьвяту землю. Цар дає на се згоду. Опинившись за ворітьми Лис скидає з себе одєжу богомольця, регочеть ся і дусить Заяця, що зустрів ся на шляху. Сим кінчить ся перша частина романа про Лиса відома під назвою Ancien Renard. В коронованю Лиса (Couronnement de Renard) розповідаєть ся, як Лис досяг престола. Замисливши сю грандіозну штуку, Лис перед тим іде до монастиря і навчає ченців своїх лисячих хитрощів (renardie). Дізнавшись про те, що Лев хорий, Лис приходить до нього в одязї

ченця-сповідальника; він прохає царя думати не тільки про свою душу, але і про долю царства, доказуючи, що престол мусить дістати ся не найсильнішому, як то робило ся ранійше, а найхитрійшому, бо тепер настав такий час, що тільки й можна жити хитрощами. Здивований розумними речами Лиса Лев заповідає свій престол йому. Досягнувши престола, Ренар гадає перш усього про те, щоб здобути народню любов; він відмовляється від подарунків, які йому приносять, хоч рівночасно наказує жінці брати їх у задні двері. Щоб здобути славу благочестивого ченця Ренар устроює похід у святау землю; повернувшись звідти він править мудро, общицує своїх підданих поволи, так що всі лишають ся задоволені. Сам папа закликає його до Риму і вчить ся у нього великої науки, житевої мудрости (*la grande science*). Що до внутрішнього змісту, ся галузь романа значно відрізняється від першої; в ній менше простоти, але більше нахилу до сатири та моралізації. Ще більше відхилення від початкового типу зустрічаємо в третій галузі, що має назву *Renard le Nouvel*. Тут являється на сцену новий модний елемент—алегорія, що свідчить про те, що часи безпосередньої творчости минули, і місце її заняла штучність та тенденційність. Тут оповідане про пригоди Лиса відіграє другорядну роль; фантазія авторова до того вичерпана, що він нездатен вигадати ніякої нової штуки Ренар і оброблює старі мотиви. Оповідане часто переривається довгими міркуваннями, в яких автор намагається виявити свою вченість. У свій час стині Ренар репрезентує собою втілене зло, що панує в світі. Він захищається від Льва в замку, а в алегоричнім кораблі, що наповнений гріхами та пороками. Проти цього корабля Ле спроваджує ковчег, на яким замість воєнків займають місце різні чесноти. Під час перемир'я Лев відвідує корабель Ренара; сей корабель зда-

еть ся йому таким зручним, що він лишаєть ся на ньому на завше. Від тоді Ренар панує над світом. Ченці роблять його великим містром своїх орденів, але Ренар бере під свою опіку тільки Йоанітів та Тамплієрів. Ся подробиця свідчить, що третя галузь написана за часів Пилипа Вродливого, що вів боротьбу з Тамплієрами.

Треба сказати ще про останню форму, яку прийняли оповідання про Лиса в XIV в., себто про „Ренара переробленого“ Renard le Contrefait. Ся перерібка найбільша і містить у собі майже 50.000 віршів. Вона визначаєть ся штучністю, помітною ще в Renard le Nouvel, але тон її ще більш похмурний. Автор її дотикаєть ся таких річий, яких не важили ся торкатись його попередники. Тут між иньшими розповідаєть ся про те, як Ренар висвятив Вовка на папа і як той справував службу. В цілости „Роман про Лиса“, се дуже остра сатира на весь середньовіковий лад життя: королівська власть, рицарство, подорожі до св. міст, божі суди, чернецькі ордени, нарешті сам папа, все те виводить ся на посміх; над усім яким панують хитрощі, репрезентантом яких являєть ся Лис. Роман про Лиса знаменує собою наближене вінця фєвдального устрою з його звичаями та інституціями і настане нового часу, епохи буржуазії, коли хитрощі та викрутність будуть панувати над світом, коли спільними зусиллями королівської власти з одного боку, а буржуазії з другого буде нанесено фєвдалізму удар, від якого він ніколи не очунає.

З великої літератури про Роман про Лиса наведу що важніше: J. Grimm, Reinhart Fuchs, Berlin 1834; Rothe, Les Romans du Renard, examinés, analysés et comparés, Paris 1845; Paulin Paris, Les aventures de maître Renart et d' Ysegrin son compère, suivies de nouvelles recherches sur le Roman de Renard, Paris 1861; Gaston Paris, Le Roman de Renard, Paris 1895. Для видання тексту старих поем най-

більше зробив Ернст Мартен, див. Ernest Martin, Le Roman de Renart, 3 томи, Strasburg-Paris 1882—1887. Пор. також И. Колмачевскій, Животный эпосъ въ Европѣ и въ Россіи, Харьковъ 1876; Leopold Sudre, Les fables et le Roman du Renard у другім томі Жильвілевої історії французької літератури, відповідний уступ у третім томі Всеобщей ист. лит. Корша-Кірпічнікова та передмову до третього видання мові перерібки „Лиса Микита“. — І. Ф.

VIII. Роман про Рожу.

Поруч із романом про Лиса користував ся в середні віки великою популярністю алегоричний Роман про Рожу (Roman de la Rose). Вже в кінці XII в. і початку XIII в. алегорія починає втискати ся в літературу. Причину сього треба бачити у впливі науки, головнож схолястичної філософії на літературу. Безконечні суперечки схолястики про абстрактні розуміння неодмінно повинні були знайти собі місце в літературі, особливо від того часу, як жерело безпосередньої творчости було вичерпане і місце народніх співців заступили освічені поети, що виховувались в університетах. Звикнувши обертали ся в школі до абстрактних понять та алегорій вони перенесли сю звичку і в сферу художньої діяльності. До тогож алегорія була дуже зручним засобом задля виявленя прав індивідуальности поетів, що дякуючи їй могли проводити свої ідеї в життє. Таким робом поясняєт ся походжене алегоричних творів труверів, відомих під назвою суперечок (Debats або Disputaisons). Се поетичні діяльоти, дякуючи яким виясняло ся те чи иньше питанє. (Напр. — суперечка між церквою і синагогою). До них також належать Moralité, де

дівими особами являють ся не люди, а алегоричні фігури: Добро, Зло, Віра, Багатство та ин. Нарешті в XIII в. на ґрунті алегорії склав ся видатний твір — Роман про Рожу (*Roman de la Rose*), котрий незабаром зробив великий вплив на всі європейські літератури. Роман про Рожу ділиться ся на дві нерівні частини: перша складається з 4.000 вірш, друга з 13.000. Перша любовного змісту і пригадує собою Овідієву *Ars amandi*. Автором її був Гільом де Льоріс, що помер у половині XIII віку. За виємком декотрих дотепних нападів проти ченців, ніякого опозиційного духу в тій частині нема, але в продовженю сього романа, що було написано Жаном де Менном, тема радикально міняється; іділля змішана з містицизмом і алегорія перетворюють ся в арсенал горючого опозиційного матеріалу, в гаківниці, що нищать увесь середньовіковий лад життя. Що за причина сеї появи? Відповідь зрозуміла: між писаннями обох авторів проминуло 50 років, у котрих негативне відношене до середньовікового ладу значно збільшилось.

Роман про Рожу починається, як звичайно в середньовікових поемах сном, у якому пробував автор по наказу Бога кохання. Автору приснилось, що весною, коли все цвіте, зеленіє та прагне кохання, насолоди, він був перенесений до брами чарівного саду. Се був сад кохання і насолоди. Він огорожений високим муром, на яким золотом та блакитю зображені фігури негарних пристрастий, заздроси: ненависти, лицемірства, скупости, опріч того зображено пригоди, що пригнічують людськість, старість, бідність і т. ин. Цювний жадоби кохання та насолоди поет стукає до брами, йому відчиняє вродлива дівчина при брамі — Розпуста (*Dame Oiseuse*). Він входить у садок і захоплюється чудовими деревами та квітками, яких раніш не бачив. Розпуста

передає його вільній дамі, що зве ся Bel Assucil (Щире Витаве). В супроводі сеї алегоричної особи автор гуляє по саду. У центрі саду стоїть прозорий палац, що виблискує всіма колірами веселки. Тут пробуває господар саду, вродливий рицар Гаразд (Deduit). Легкі, прозорі істоти літають по саду в веселому таночку. Між ними Кохане, в блискучому супроводі якого знаходять ся Молодість, Урода, Богацтво і т. ин. Похожаючи по чудовому саду, поет посеред безлічи квіток помічає розкішну рожу, що звертає на себе його особливу увагу. Як тільки Кохане помітило, що він задивив ся на рожу, воно в той же мент влучає його з свого сагайдака пятьма стрілами, що впивають ся глибоко в його серце. Бачучи, що кров тече з рани, Кохане домагаєть ся, щоб поет визнав себе його вазалом і віддав йому своє палаюче серце. Поет виконує се бажане, а Кохане дає йому поради в любовних справах і наказує деяким вродливим дамам зі свого супроводу товаришувати з поетом. Оп'янілий від кохання поет виконує жваві рухи і хоче зірвати Рожу, але в сей мент приставлені дами покидають його, а замісь них навколо поета появляють ся Небезпека, Пересуд, Сором і т. ин. і спільними силами проганяють його. Але тут до помочи йому стає Венера; дякуючи її просьбі Рожа згоджуєть ся, щоб поет поцілував її. Та ледви він се зробив, як Пересуд, Сором, Небезпека знову накинулись на нього, зовсім проганяють геть із саду і замикають за ним браму. Вигнаний за браму юнак скаржить ся на свою долю. Сим і кінчить ся перша частина поеми, що належить до Гільома де Льоріса. По думці видавця „Романа про Рожу“ Полена Парі, твір сей, се фізіологія пристрасти кохання. Рожа, се коханка, а алегоричні фігури — все те, що допомагає і стає на перешкодї коханю. Такий сюжет

звичайно не давав місця для сатири; захопленому поетови, натхненому мріями не приходило на думку бути суворим напасником ба хибя свого часу; виключаючи незначні, та химерні напади проти ченців ніякого опозиційного духу в ній не помічаєть ся. Зовсім иньшого характеру набирає той сам сюжет у Жана де Мена (de Meung), автора другої частини „Романа про Рожу“. З історії відомо, що на кінці XIII в. в часі царювання Пилипа IV Вродливого почалась рішуча боротьба між церквою і світською владою, при тім суспільство стояло на боці світської влади. У XIV в. непопулярність попівства, що богатіло при загальній бідности, зростає. На папському престолі по черзі являють ся люди, здатні тільки шкودити в очах суспільства авторитетови папської влади; такий напр. був Климент V, що явно продавав попівські посади, Бенедикт XII, гіркий п'яниця та ин. У боротьбі Пилипа Вродливого з церквою, література, що відбивала в собі напрямок суспільної думки, рішучо стає на бік короля. В сі часи появляєть ся алегоричний роман Le Faurel, остра сатира на папство та орден Тамплієрів. На сьому ґрунті загального незадоволення зросла друга частина Романа про Рожу, що належить перу Жана де Мена. Вона починаєть ся з тої хвилі, на якій зупинила ся перша частина. До вигнаного із саду насолоди юнака приходить Дама Розуму (Dame Raison). Опріч того автор виводить дві нові дієві особи Природу (La Nature) і Лицемірство (Faux Semblant), устами яких він виголошує свої найтайяїші переконання. Тут фабула кохання залишаєть ся на заді; цікавість кохання заступають иньші, більш серіозні інтереси. Автор виступає як запеклий ворог не лише попівства, але й фєвдального устрою. В куші з буржуазією він у боротьбі Пилипа з папством та чернецькими орденами рішучо стає на бік короля

і навіть іде далі. Він робить острі напади не лише на відносини суспільних клас середніх віків, але й на саму королівську власть. На ченців він нападає, виводячи тип лицеміра (*Faux Semblant*), чоловіка, який здається не тим, чим він є. Він задягає на себе різні убрання, являється то рицарем, то клерком, то ченцем, і кожен раз він не те, чим здається. Він багатий, хоч має вигляд жебрака, гульвіса і п'яниця, хоч має вигляд чоловіка тихого та тверезого. Він подає юнакови свої поради. З початку юнак відвертається від нього, але згодом дає себе переконати. Взагалі сей тип лицеміра ледви чи не найкращий у поемі, і критика не безпідставно вбачає в нім первообраз Молерового Тартюфа. Напади Жана де Мена на ченців не обмежують ся докорами за їх розпусне життя; він насміхається над ними за те, що вони роблять із папи якогось то віце-Бога (*Vice Dieu*). Нападаючи на таких дужих ворогів, автор зазначає, що він і не гадає нападати на саму релігію, а нападає лише на її лицемірних слуг і обстоює самостійність французької церкви. Нарешті він заявляє, що віддає себе під охорону нової моральної сили—науки і прохає, аби його злочин судив париський університет. Зруйнувавши один середньовіковий кумир, автор переходить до другого і дотепно бере на глум услугуване жінкам, що мало місце в середні віки. Кохане він визнає хворобою думки (*Maladie de pensée*). Бажаючивилічити закоханого від сеї хвороби *Dame Raison* розповідає йому багацько пригод про кохане із клясичної старовини і намагається переконати його, що кохане нікого не доводить до добра. Після *Dame Raison* являється ся Природа, яка ще більше нападає на жінок. Перед читачем проходить ряд знаменитих жінок стародавніх часів і всі вони, як би в один голос, кажуть: „Се вірте нам! Ми не те, чим здаємось“. Далі ав-

тор нападає на третю особливість середньовікового світогляду, на середньовіковий культ королівської влади. Він сьмієть ся над тими, які покликаючись на сьв. письмо надають королівській влади висше походженє і тут же подає відомости про справдішне жерело цієї інституції, проте, як люди ворогуючи один із одним по неволі повинні були підлягти найсильнішому, який з початку захистив їх від ворогів, а потім покорив собі. Він докладно доказує, що король не тільки не має жадних прав над своїми підданими, але й сам без них нічого не значить. Королівська власть, десятинна на церкву, податки державні, все те підпадає дотепній критиці середньовікового Мефістофеля, якого Жан де Мен назвав Природою. Сій Природі й її товаришу Генівви, автор надає свої позитивні погляди на головні питання людського життя. Так про релігію Геній каже, що суцність її в чесному трудовому життю. В протилежність рицарському поглядові на жінку Геній викладає свою теорію кохання, в якому він бачить один фізіологічний процес, необхідний для підтримання чоловічого роду. Він доходить у своїй радикалізмі до того, що запевняє, що єдиний спосіб, аби вийти з того кепського стану, в якому опинило ся сучасне йому суспільство, то рівний поділ багатств між людьми, т. є. пропагує в XIV в. щось подібне до комунізму. Таким робом опираючись на так зв. натуральне право людської природи, автор при кінці XIV в. робить такі самі висновки, які зробив у XVIII в. Руссо. Обидва вони виходять у своїх абстрактних будівлях від *Loi de la Nature* і гадають, що на сій підвалні можна збудувати нову суспільну будівлю, в якій людськість досягне можливого на землі щастя.

Найважнійші праці про Роман про Рожу писані по французьки, бо сей твір окрім Англії, де його пробував пе-

перобити Чосер, не здобув собі такої популярности, як прим. Роман про Лиса. Див. про нього *Histoire litteraire de la France*, т. XXIII, ст. 1—61 та т. XXVIII, ст. 391—439; E. Langlois, *Origines et sources du Roman de la Rose*, Paris 1890 та йогож статю *Le Roman de la Rose* у другім томі Жильвілевої Історії французької літератури, ст. 105—161. Добрий реферат подав також Кірпічніков у третім томі *Всеобщей ист. литературы*. Найліпше видане тексту з перекладу на сучасну французьку мову вистачив Пер Марто (*Le Roman de la Rose*, ed. accompagnée, d'une traduction en vers, publiée par Pierre Maréau. Orleans 1878—1880, 5 томів — I. Ф.

IX. Данте, його життя і твори.

Історія середньовікової літератури замикається ся „Божественною комедією Данта“, що являє собою синтез усього середньовікового розвою. Середньовікова література не має другого твору, в яким відбилось би так повно та яскраво все внутрішнє життя середньовікої людськості. Великі епічні поеми, як напр. Беовульф, Нібелюнга або Пісня про Ролянда, були появи місцеві, тісно звязані з певним історичним моментом, так що по ним годі робити які будь висновки про світогляд середніх віків. Лише Данте в своїому великому творі дав зразки не тільки політичного та релігійного життя свого народу, але в нїм відбили ся почуття, знане філософії середньовікового католицизму. „Душа середніх віків, як влучно висловивсь Карляйль, живе в куші з його душею в його безсмертній поемі“.

Данте Алїгері народив ся в Фльоренції 1265 р. Про дитинячий його він нічого не знаємо певного, крім того, що 1274 р. він, малим хлопцем,

якому було тільки десять років, зустрів на мавсвому сьвятї дочку свого сусїди Беатриче, дївчинку чудової вроди, яка зробила велике вражїне на його надто вразливу вдачу. Зустрївши ся з нею девять років пїзнїйше, він палко закохуєть ся в неї і від тоді вона став владницею його думок і жерелом його поетичного вїтхненя. В 1290 р. Беатриче помирав, Данте одружуєть ся з иншою і немов забував про неї, але се тільки здаєть ся. Ідеальне почутє Данта до Беатриче не затуманилось наслїдком його шлюбу і не згубило сили з її смертю. Історїю свого почутя він змалював у низцї сонетів, яким дав назву Нове жите (*Vita nuova*), бажаючи сим показати, що воно почалось для нього від того моменту, коли зустрїв ся з Беатричею. Дорослим Данте брав участь у боротьбї партїй свого рїдного мїста, в якїй відбывалась боротьба Гвельфів та Гїбелїнів. По своєюму походженю Данте належав до партїї Гвельфів, навїть воював за неї проти Гїбелїнів, але познайомившись зі справами, побачив, що папство дбало про власнї інтереси і зовсїм не піклуєть ся нї про Італїю, нї про Фльоренцію, і тоді він перейшов на бїк партїї імператора, зробив ся Гїбелїном, але Гїбелїном ідейним, який мав право сказати, що він сам складає власну партїю. Вигнаний з Фльоренції переможними Гвельфами (1302 р.) Данте по безуспїшних зуснях повернути ся до Фльоренції узаяв подорожний цїпок і пішов блукати по Італїї. В дорозї йому траплялось із власного досьвїду дізнати ся, який то гїркий чужий хлїб і як важко оббивати чужї пороги. (Рай, Пісня XVII). В часи побуту Данта в Парижї до нього дійшла звїстка, що обїбраний новий германський імператор Генрих VII вибираєть ся походом до Італїї. Бачучи в особї імператора полїтичного визволителя Італїї і відновителя загального миру, Данте мерщїй пішов до Італїї (кїнець

1310 або початок 1311 р.) і видав отверте письмо до всіх народів та управителів краю, в яким переконував їх прийняти з розпростертими обіймами того, хто зробить щасливою Італію о стільки, що її буде завидувати весь світ. Але імператор, якого Данте переконував зруйнувати Фльоренцію, знищити сю шкідливу гидру бунтів та нещастя, швидко помер і в купі з ним померли і всі надії Данта на відродження Італії та свій поворот до Фльоренції. Він знову пішов мандрувати; жиючи при дворах незначних італійських володарів, він докінчив свою давно почату поему і помер 1326 р. в Равенні при дворі князя Гвідона де Полента. Крім збірника сонетів (*Vita nuova*) Данте залишив два латинські трактати: про монархію (*De Monarchia*), де докладно висловив свої політичні ідеали, і про народню мову (*De vulgari eloquio*), де дотикаєть ся питання про народню італіянську мову, захищає її супроти латинської і закликає всіх письменників писати рідним говором, аби бути зрозумілими народом. Сею думкою пронятий і його трактат *Convito* або *Convivio* (Бенкет), написаний по італійськи. Літературне значіння його в тім, що се перша пам'ятка наукової прози на італійській мові. До Данта ніхто не вважав можливим викладати по італійськи абстрактні ідеї та філософічні досліди.

Перші питання, які треба вяснити собі при студійованю Бежественної Комедії, такі: 1) питання про жерела Бежественної комедії, що надали їй форму; 2) питання про її назву та час появи її частин і 3) питання про її головну тенденцію.

Ідея, намалювати перед людьми в яскравих образах картину загробного життя, не була винаходом Данта. Загробні візії були одною з найлюбійших тем не тільки середньовікової літератури, але й середньовікової штуки, малярства та скульптури. Намагане — підняти завісу,

що закривала від нас будуще житє, було завше у чоловіка. Зі старих часів лишило ся не мало оповідань про мандрівки людей до пекла; ще Гомер в Одисеї, а за ним Вергілій в Енеїді описують те, що бачили їх герої у підземнім царстві. Коли запанувало християнство, число оповідань про будущий вік дивовижно збільшуєть ся. Дуже важною прикметою християнства, що причинила ся до його швидкого розповсюдження, було те, що воно зміцнило підкопану перед тим віру в безсмерте та будуще житє¹⁾. До найстарших творів того рода належать візії пророка Ісаїї, апостола Павла, сьв. Карпа, що жив у першому віці по Р. Хр., сьв. Перпетуї, де вперше миготить уже ідея чистилища. До XII в. належить візія рицаря Тундаля, якою скористував ся Данте. В візії сьв. Альберика, що належить до XII в., бачимо вже зложений цикль загробних візій в образі трильоїї (пекло, чистилище та рай). Що Данте користував ся ним, се не підлягає ніякому сумнівови. В візії Альберика одні грішники мучать ся в леді, другі в кривавій річці; перша з сих кар назначена у Данта розпусникам, а друга вбивцям та насильникам.

Про час появи Божественної Комедії не можна сказати нічого певного. Почавши її ще у Фльоренції Данте продовжував її в часи вигнання. Що до чистилища, то воно було скінчене в 1319 р.; се знаємо з того, що Данте в листі до одного сучасного поета згадує про Пекло та Чистилище, як про твори вже викінчені. Що до Раю всі згоджують ся, що він написаний в останні роки життя поетового, коли він гостив у Вероні

¹⁾ До якої міри ся віра була підкопана, сьвідчить найліпше те, що один із володарів Єгипту, Птолемеї, видав був декрет, яким засуджує на тяжку кару кожного, хто повторяв би прилюдно „дитинячі та абсурдні запевненя про безсмерте душі“. І. Ф.

у Кан-Гранде де ля Скаля і в Равенні у Гвідона де Полента. Із Равенни він послав графу Кан-Гранде свою поему з присвятою, з якої видно, що з назвою „Комедія“ Данте не звязував значіння драматичної форми. Під комедією він розумів усякий твір, що щасливо розв'язував ся, хоча би починав ся страховищами, і при тім був викладаний звичайним, народнім складом. З листа Данте до Кан-Гранде видно, який погляд мав поет на свій твір, який надавав йому змісл. Данте каже, що в його творі багато зміслів (poly-sensuum); змісл дословний (litteralis) і змісл алегоричний або моральний. Браний у дословному зміслі він є опис стану душ по смерті; браний у зміслі алегоричному він є зображене чоловіка взагалі, що одержує нагороду або кару згідно з учинками своєї свобідної волі. „Мета мого твору, — каже далі Данте, — підняти людей по над земне житє та пригоди та наблизити їх до стану блаженства (ad statum felicitatis)“. В чім же виявляєть ся те щастє, до осягненя якого Данте направляє людськість своєю поемою? Відповідь на сей запит дає трактат Данта De Monarchia. Тут Данте доказує, що чоловік по своїй фізичній вдачі стоїть на межі двох світів часового і непостійного світа і вічного. Згідно з подвійністю природи чоловіка і щастє, якого він може досягнути, також подвійне: щастє в сьому життї і блаженство в будущому життї. Для осягненя сього подвійного щастя треба чоловікови подвійного напучуваня; напучуваня монархічної влади, що кермує ним на підставі розуму та справедливости, і напучуваня церкви, що веде до вічного блаженства. Сей гармонія влад, сей світовий лад, що забезпечує чоловікови щастє на землі і блаженство в небі, був нарушений в часи Данта. З одного боку світова монархія обернула ся в привид і стратила всяке значінє, з другого боку папство зрадило

своє високе призначенє, увязало ся в політику, заняло ся еґоїстичними часовими інтересами. Таке загальне тло Божественної Комедії. Крім того в ній є ще елемент особистий: в імя своїх власних політичних ідеалів Данте покликую на суд і усю людськість; суб'єктивній настрої Данта почуваєть ся в його поетичних описах природи, в згадках свого кохання до Беатріче, в зневірі до власних сил і т. ин. Таким робом загальне і особисте, наука, політика, реліґія та кохання, все в ній злило ся до купи в одну художню цілість.

З'ясувавши головну тенденцію Божественної Комедії, переходжу до розгляду двох питань, що тісно звязані з нею — будови загробного сьвіта, та поділу кар і нагород. Божественна Комедія, се трільогія, що складаєть ся з Пекла, Чистилища та Раю. Слідом за Ітолемеєм Данте містить пекло в глибинах землі; се перевернений стіжок або величезна яма, що потроху звужуєть ся до осередка землі. Вона складаєть ся з передсінка та девяти кругів. Чим низше і чим вузший круг, тим страшнійші кари грішників. Проїшовши центр землі, Данте і його поводитир Вергілій виходять на другий бік земної кулі, де здіймаєть ся осяяна сонцем гора чистилища. Чистилище крім передсінка складаєть ся з сімох кругів, які звужують ся в міру виходу, так само, як круги в пеклі в міру зходу. Воно кінчить ся земним раєм, звідки Данте в супроводі Беатріче підіймаєть ся до неба. Слідом за Ітолемеєм Данте поділяє своє небо на девять небесних сфер. Перша по черзі, се небо місяця, далі йде небо Меркурієве, небо Венери, небо Марсове і т. д. Перелітаючи з планети на планету, Данте о стілько зміцнив свій зір, що мав змогу дивити ся на божий престол. Що до поділу кар та нагород у будущому житю, то Данте в сій справі не завжди кермував ся наказами церкви та канонічного права. Напр. навпа-

ки вченою церкви та канонічного права, які вважали ересь тяжшим гріхом ніж убійство, Данте карає убійців та зрадників дужче, ніж еретиків. Особливо жорстоко карає він борців римської свободи Брута та Касія, умищаючи їх на дні пекла в пащеці Люцифера, не стільки за убійство Юлія Цезаря, скільки за зраду проти принципу монархії, в осущеню якого Данте бачив єдину поруку людського добробуту. Надто остро покарав він також і пап Миколу III, Боніфація VIII та Климента V, що зрадили своєму високому призначеню бути моральними керманцями людськості і своїм житєм та продажою церковних посад причинили ся до потоптаня принципів королівської влади. Додержуючи градації в карах, Данте додержував також градації і в нагородах і розмістив у раю праведників та святих у міру їх святости все ближше та ближше до божого престола.

Нарешті треба сказати декілька слів про художню вартість Божественної Комедії та про її поетичний стиль. Звичайно поему Данта прилічують до так зв. епічних поем, але коли порівняти її з Іліадою, Нібелюнгтами та Піснею про Ролянда, то переконаємо ся, що між ними дуже мало спільного. Народні епопеї, що виникли в ті епохи, коли особа була ще дуже нерозвинена і не могла таким робом виявити в поезії свої ідеали, визначають ся браком повної індивідуальности, що складає їхню оригінальну красу. Більш спільного має Божественна Комедія з Вергілієвою Енеїдою, але хоч особа поета й визначаєть ся в тій поемі, та визначаєть ся мов би ненароком, бо взірцем Вергілієви все таки був Гомер, тоді як пануючою рисою Божественної Комедії є її суб'єктивність. От через що праві ті критики, які запевняють, що Божественна Комедія не епічна поема, яку можна міряти міркою епічної поезії,

але особливий окремий твір, що вимагає своєї власної теорії. Перше, що видається в очі при читанню Божественної Комедії, се серйозна продуманість плану та безумовне виконане його до найменчих дрібниць. Зовнішня форма поеми—трільогія; кожда з частин трільогії складається з 33 пісень, що містять у собі кожда майже 144 віршів. Наслідком такої поважної продуманости та обміркованости являється короткість, певність та плястичність вислову, що творить виемкову рису Дантового поетичного стилю. Поет дуже скупий на слова і завше вибирає з них найміцніші та найпевніші. Звідси лаконізм, або краще мовити, ляпідарність його стилю, що пригадує собою мову надгробних написів. Реальности в зображеню дуже допомагають порівняня, позичені Дантом із життя, переважно з хліборобського побуту. Певности, стислости та плястичности Дантового стилю цілком відповідає обібраний ним розмір—терчіна (*terza rima*). Розмір сей не має мірного колихання Гомерового гексаметра; в музичному відношеню він надто одноманітний. Щоб задовольнити технічні умови, яких потребує сей розмір, думка повинна бути висловлена так стиснуто, щоб могла свобідно вмістити ся в се Прокрустове ліжко.

Хоч і як вірно в Дантовім творі відбита вся культура його краю та епохи, поема його не мала би світового значіння, коли-б у ній було мало загально-людського елемента. В кождім великім поеті, мовить Вегеле, живуть два поети, з яких один висловлює світогляд свого часу, а другий являється органом ідей та почувань усеї людськості. У Данта гармонічно злились до купи обидва елемента — елемент часу і місцевости і елемент вічний, світовий. Найкращим доказом його генія можна вважати те, що вага, якою для його генія була його епоха,

не пошкодила йому підняти ся на неосяжну висоту, в ясну далечінь ідеального світа, в найвищі сфери людськості і природи.

З величезної літератури про Данта досить буде навести цитовану в тексті книжку Веґеле (Dr. Franz X. Wegele, Dante Alighieri's Leben und Werke. Jena 1865), Скартацціні (Joh. Andr. Scartazzini, Dante Alighieri, seine Zeit, sein Leben und seine Werke, Frankfurt 1879) та К. Федерна (Karl Federn, Dante, Leipzig 1899, у серії Dichter und Darsteller, т. III). Десять пісень Пекла переклав на нашу мову Вл. Самійленко (вид. Укр. вид. Спілки, Літ.-наук. бібл. ч. 41—42). Мої відчити про Данта разом із антологією перекладів із його поезій вийдуть незабаром накладом тоїж Спілки.—
І. Ф.



ДРУГА КНИГА.

ЕПОХА ВІДРОДЖЕННЯ.

I. Загальна характеристика епохи Відродження.

На роздорожі між середніми віками й новими часами лежить невелика об'ємом, але незвичайно цікава історична епоха, відома під назвою епохи Відродження. Вона цікава власне через те, що в ній краще всього можна досліджувати переживане старого і перші сходи нового світогляду та їх боротьбу проміж себе. В обмеженому значіню термін світогляду визначає розпочате з половини XV в. інтензивне відроджене класичного знання в Європі, інтензивні дослідни над античною літературою та штукою; в ширшому зміслі термін сей визначає відроджене пригнобленого в середні віки людського розуму і боротьбу його з авторитетом церкви, наслідком якої була поява нових поглядів у політиці, моралі, штуці і літературі, що знаменувало собою настання нового світогляду. Характеристична риса нового світогляду та, що се світогляд світський, людський і се відокремлює його від середньовікового, пронятого однобічним, вузько релігійним і аскетичним духом.

На чолі розумового руху Європи стає Італія, країна, де класична традиція ніколи цілком не завмирала, але тільки якийсь час була відсу-

нена назад пишним розвитком національної літератури. Щоб переконати ся, як значний був розумовий переворот, що зріс на ґрунті досліджування пам'ятників клясичного свѣта, візьмемо докази з найріжнійших сфер діяльності. Почнемо з штуки, де більш усього почувала ся важка опіка релігії. Ріжні галузи штуки, архітектура, малярство, музика та співи остільки признавали ся церквою, о скільки служили релігійним інтересам. Але така залежність штуки не могла сприяти її розвитку. Штука тільки тоді може досягнути найвищого ступня, коли їй забезпечено можливість служити своїм власним цілям. Леккі докажує, що розвиток малярства та штуки в середні віки дуже шкодив аскетичний погляд на фізичну природу чоловіка та її потреби, завдяки чому тіло вважало ся нечистою та грішною оболічкою людського духа, якої треба стидати ся та якої краса повна диявольської спокуси. Аскетична ідея бридкості людського тіла панувала в християнському малярстві в середні віки. У так зв. римських мозаїках на кожному кроці подибуємо негарні, звічені лиця не через те, що маляр не міг намалювати иньших, а через те, що його художнє чуте було підвладне аскетичному поглядові. Доки маляр кермував ся подібними поглядами, розвиток малярства був неможливий. Але потрохи, в міру знайомства з пам'ятниками античної скульптури, у малярів крізь релігійний ентузіазм починає продирати ся естетичнє чуте, що намагаєть ся виявити ідею в красивих образах. Нарешті в XVI в. штука різко міняєть ся і в творах Рафаеля, Тиціана та ин. здобуває художнє та цілком свѣтський характер. Відомо, що малярі епохи Відродження в Італії брали заірцем за для Мадон жінок, у яких вони були закохані.

Перейдемо тепер до сфери моральности і подивимо ся, скільки античні погляди на мораль-

ність та людську самоповагу змінили середньовікові моральні ідеали. Вважаючи тіло вязницею душі, а земне життя тільки приготуванням до життя вічного, середньовіковий чоловік дбав про те, щоб провести його в пості, молитвах та умертвленях свого тіла. Він систематично відмовляв ся від усяких приємностей, знаходив таємничу радість у жебрацтві та терпіннях, що в купі з повним відреченням від прав особи в ім'я релігійної ідеї знаходимо у багатьох середньовікових людей (свв. Олексій, свв. Лизавета, свв. Франціск із Ассізі), що вважали ся взірцями моральної досконалости і були зачислені сучасниками до круга святих.

Поставте поруч із сим аскетичним ідеалом погляди людей епохи Відродження, які виростили на ґрунті вивчення творів класичних письменників — і подиву вашому не знайдете меж! Повага до потреб людської природи і делікатне епікурейство стають окликом сього нового життя, що кличе до насолоди всім красним — красою, поезією та штуркою. Не лише світські люди, але й духовні, як напр. знаменитий гуманіст Еразм із Роттердаму, добре розуміли, що середньовікова мораль, заснована на аскетизмі, пережила свій вік і що її треба заснувати на інших підвалинах, більше згідних із людською природою. Сі підвалини Еразм знаходив крім Євангелія в творах класичних письменників і отверто виголошував, що за такі твори, як „De officiis“ або „De senectute“ Цицерона він охоче віддав би Дунса Скота та інших схолястиків. По думці Еразма зміст християнської моралі, що вимагає діяльної любови до ближнього, далеко ближший до античних поглядів, ніж звичайно гадають. „Не гарно, каже він, без тямки звивати поганством те, що в дійсности так само моральне, як і християнство. Розумієть ся, для мене завше буде головним авторитетом свв. Письмо, але не можу утаїти, що у старих поетів

та філософів подибують ся іноді такі високі міркування, над якими замислюючись, я роблю ся ліпшим“. Аскетичному прівіпцови моральности, заснованому на побореню пристрастей та приниженю особи, гуманісти любили протиставляти античний ідеал, якого зміст складав ся з рівномірного розвою фізичних та духових потреб чоловіка. „Чоловік без пристрастей, пише Еразм, той же камінь; кожен утече від нього, як від привиду; ні, хай краще людей хвилюють пристрасти, хоч се може й гупо“. Відокремлюючи вічну суцність моральности від її часових форм, Еразм суворо засуджує середньовікову мораль, що наказує віруючим постити, вихвалює аскетичні вчинки, жертви на церкві і т. ин. Він запитує, чи не тяжко грішать ті, що кидають божевільні гроші на будівлю монастирів та церков тоді, як їх ближні, ті живі храми сьв. Духа, мруть від голоду. Теж саме намаганє відокремити моральність від звичаю та церковного авторітету і заснувати її на підвалинах людяности, подибуємо і у иньших письменників XVI в.—Рабле, Монтеня, Шекспіра та иньших.

Переходячи від моральности приватної до моральности політичної, подибуємо таке саме явище, а власне, що зміни розумінь про патріотизм, горожанську волю, відносини уряду до народу роблять ся під непосреднім впливом суцільних ідеалів античного сьвіта. Дослїди над демократичними інституціями Греції та Риму мали великий вплив на державні теорії епохи відродженя. Під впливом античних поглядів по трохи зміняють ся попередні державні теорії і на місце середньовікової ідеї всесьвітної монархії, яку з таким захватом вихвалював Данте, став вченє про самовладу народа, з якого волею повинні часлїти ся володарі. Ся ідея викликала грізні філіпїки у Етьєна де-ля Босєі; вона звучить гимном

свободи в устах Шекспірового Брута, нею-ж про-
няті твори протестанських публіцистів XVI в.
Лянге, Гофмана та ин. В загалі кудиб ми не по-
дивились, скрізь бачимо, що в справі обновленя
соціального житя середньовікового суспільства
античному елементови належить переважна роля.
Еманципація середньовікової думки з під опіки
церкви, що забезпечувала дальший розвій науки,
склалась гловним робом дякуючи впливови ан-
тичної культури. Через се дослїди над тим, скіль-
ки були розповсюджені клясичні знаня по Европі,
повинні бути зроблені по переду вивченя нової лі-
тератури в Европі.

Італїї випчла почесна роля бути посередни-
цею між античною цивілізацією й рештою люд-
ськості. Головні причини сього явища дві: перша
— жадна сторона у Европі не була в таких
близьких звязках із Римом, як Італїя. Вона по-
сіла територію старого Риму, повного памяток
античної культури і бодай на пів заселено-
го нащадками Римлян, мова її була дуже близь-
ка до мови латинської, від якої вона й походи-
ла; знаменитїйші поети Італїї (напр. Данте) вва-
жали великих поетів Риму (напр. Вергілія) своїми
національними поетами; другою причиною, що
надала Італїї передову ролю в боротьбі з серед-
ньовіковими традиціями в справі розповсюдженя
світського античного світогляду, був висмоквий
стан її політичного та соціального устрою. Дя-
куючи особливим історичним умовам Італїя в по-
рівнаню з иньшими державами Европи менче
терпіла від фєвдалїзму та утисків центральної
влади. Власне кажучи вона не творила одної по-
літичної цілости, а здавна була поділена на ве-
лике число дрібних самостійних держав, яким
приходилось хитати ся між папою та імперато-
ром. Хоч поділ Італїї на багацько дрібних дер-
жав робив її в політичному відношеню безсилою,

але був корисний для культури, бо кожде з її великих міст було осередком торгівлі, промислу, культури і поклало свої гордоці в тім, аби випередити иньші міста в справі осьвіти. Форма уряду в тих дрібних державах була республіканська, але вважаючи на всі хиби, що були наслідком повсякчасної боротьби партій за владу, вона давала більше гарантій для свободи, більше простору для ініціативи одиниць, ніж кожда з иньших європейських держав. Пізніше, коли міста підпали під владу тиранів і республіка повернула ся в принціпат, культура в них не зупинила ся, бо влада державців не мала жадного традиційного авторитету і цілком залежала від їх популярности. Аби підтримати сю популярність, вони оточували себе малярями, поетами, будували чудові будинки, музеї, бібліотеки і т. ин. Таким робом у ті часи, коли Європа ледви увільняла ся від темряви, коли її наука була опутана сїткою абстрактних схолястичних міркувань, а політичне життя не давало змоги появлятись особистій ініціативі, Італія являла собою декілька навчаючих взірців вільних держав, що керувались або самостійно, або людьми популярними, що уважно прислухали ся до громадських думок і давали цілковиту волю для прояв особистої ініціативи. Наука в Італії не була так відірвана від життя, як середньовікова схоластика; в італійських університетах швидше ніж у иньших державах Європи почалась секуляризація науки, досліджувалась медицина та римське право. Найвисшим ступнем людської самоповаги не вважало ся в Італії, як по иньших краях Європи, вироблене в собі покори та терпіння і иньших таких чеснот накладаних церквою, а енергія духа, практичний змісл, уміне орієнтувати ся серед усяких обставин. Сей висший розвій людської індивідуальности визначав ся на італійській мові словом *Virtú*. По

гадці Буркгарта ся Virtú не тільки репрезентує собою характерестичну рису італійського відродження, але в ній містить ся головна причина, чому відроджене могло виникнути і розпустити ся пишною квіткою тільки на ґрунті Італії.

II. Культура гуманізму в головних містах Італії.

Справа розпочата Петраркою та Бокачієм знайшла собі щирих наслідувачів у їх рідному місті Фльоренції, що з початком XV в. стає осередком гуманістичного руху Італії. Головна причина сього явища була в тому, що зі всіх міст Італії Фльоренція заховала найбільше демократичну форму уряду і давала найбільший простір особистій ініціативі; друга причина була в тім, що поборницею гуманістичного руху у Фльоренції була заможня торговельна аристократія, яка стає на чолі міського уряду. Надто багато зробила в тім напрямі родина Медічі. Ставши в 1434 р. на чолі міського уряду Козімо Медічі видавав величезні суми на придбане рукописів клясичних письменників та памяток античної штуки. Дім його був завше відкритий для людей думки і знання, вчених та артистів. Літературний кружок, що збирав ся в домі Козіма Медічі, складав ся з Леонарда Бруні, Ніколя Нікколі, Поджія та ин. Знаменитішим членом кружка був Поджіо Броччоліні, якому наука мусить бути вдячна за відкрите багатьох памяток клясичної літератури, між иньшими твору Квінтіліана *De institutione oratoris*. Золотим віком фльорентійського гуманізму було урядуване внука Козімо-

вого Льоренца Медічі. Гуманізм, що в початку пригнічував розвій національної літератури, тепер сам починає відповідати на питання розбуженого національного самопізнання і в особі Анджеля Поліціано, Леона Батисти, Альберті та самого Льоренца сприяє розвоєви італійської літератури. Навколо Льоренца згуртувалась ціла плеяда гуманістів, що репрезентувала собою світло науки та літератури. Заснована Козімом Медічі Плятонівська академія досягла в часи Льоренца найвишого ступня свого розвою. На чолі сеї інституції стояв талановитий перекладач творів Платона Марсіліо Фічіно. Збори Плятонівської академії, на які з'їздилися освічені з усеї Європи, відбувалися зимою в домі Льоренца, а літом у його чудовій віллі. До нас дійшов опис двох зібрань Плятонівської академії, з яких одне було в 1468 р. у Фльоренції, а друге в віллі Льоренца Медічі в Кореджіо. В перший день обговорювалось питання про те, яка краща форма життя — контемпляційна, чи діяльна? На другий день обговорювали питання про найвише добро; на третій Ельбе Альберті виявив глибину свого розуміння філософії Платона, коментуючи Енеїду Вергілія і доказуючи, що ся поема пронята Плятоновими поглядами. На інших зборах, що описані були Марсілієм Фічіно і відбули ся в віллі в Кореджіо, брало участь девять учених. Після добірної вечери було улаштоване читання Плятонової „Учти“ і дебатовалось питання про так звану плятонічну любов. Окрім того що року 7 листопада в день, який уважали роковинами народження Платона, відбувало ся загальне урочисте зібрання академії. Св'ято розпочинало ся вечерею, на якій члени обговорювали різні питання Плятонової філософії; потім улаштовувано апотеоз Платона: білий мармуровий бюст грецького філософа ставили на високу підставу, він-

чали лаврами і говорили вірші та промови; свято закінчувалось гимном на честь Платона, який академіки співали гуртом.

Європа, що ледве увільняла ся від хаосу в сфері думок, не могла нічого протиставити подібним св'ятам думок, і через те не диво, що на збори Платонівської академії з'їздили ся освічені люди з усіх країн Європи, щоб подихати атмосферою вищих ідей, пережити декілька хвилин розумового підвишеного настрою і заховати в собі високе поняття про італійську культуру.

Переходячи з Фльоренції до Риму, ми вступаємо в иньшу сферу ідей та відносин. Культура гуманізму в Римі не була предметом національних гордоців та духової потреби, як у Фльоренції. Тут на першій плані стояла політика. Одні папи (як напр. Микола V або Лев X) відносились прихильно до гуманістів; иньші (як напр. Павло II) переслідували їх. Загалом одна кляса гуманістів завше користувалась прихильністю пап, — се гуманісти дипломати, через те, що в боротьбі, яку провадили папи з світськими володарями та один із одним, їм треба було гарних письменників, аби прихилити суспільність до себе. От через що багато відомих гуманістів (напр. Колючіо, Салютаті, Леонардо Бруні, Поджіо та ин.) починали свою кар'єру на посаді папських секретарів. Вигнане папи Євгена IV з Риму і десятилітній пробуток його у Фльоренції були важним фактором у розвою римського гуманізму. Із осіб папського двора, що підпали впливови фльорентийського гуманізму, був один — Перентучеллі, який пробував довго у Фльоренції і відгравав ролю посередника між папською курією та гуманізмом. Коли він у 1442 р. був обібраний папою під іменем Миколи V, гуманісти радо витали його вибір і покладали на нього найбільші надії. Ті надії оправдались. Новий папа виявив себе най-

цирїйшим прихильником нового руху, листував ся з гуманїстами, закликав їх до себе, давав різні роботи. Він пожертвував від разу 100.000 гульденів на закупно рукописів латинських та грецьких авторів. Зібравши майже 5.000 рукописів, він поклав тим підвалину до заснованої ним Ватиканської книгозбірні. Незабаром по Миколі V бачимо на папськїм престолі знаменитого гуманїста в особі Пія II, відомого в науці під іменам Енея Сільвія (Піккольомінї). Обібраний папою Еней Сільвій, автор латинських віршів та одної латинської любовної повісти, за які він був колись увінчаний „поетичним“ вінком, соромив ся свого минулого, вдарив ся в піетизм і більше цікавив ся запропонованим хрестовим походом проти Турків, ніж успіхами гуманїзму. Із гуманїстів він заховав прихильність лише до одного археолога Флявія Бйондо, який у своїм творі *Roma instaurata* дав першу пробу археологічної топографії Риму. При Павлі II папська курія стояла ворожо супроти гуманїзму. Павло II почав із того, що розв'язав колегією папських секретарів, яка зробила ся справдішнім жерелом гуманїзму, бо вчених, що не мали певного занятя, вибрано до сеї інституції і вони, забезпечені в перших потребах, могли присвячувати себе науці. Колиж один із увільнених секретарів, Плятіна, видав памфлет проти папи, то сей звелїв віддати його на тортури і витримати чотири роки у в'язниці. Другим способом, що ним папа хотїв зупинити розвій гуманїзму, було замкнене Римської академії, заснованої у Фльоренції, і переслідуване її членів, у котрих папа вбачав безбожників та революціонерів. Присїкавшись до того, що голова академії, сьмішний дивак Помпоній Лето, обібрав собі прозвише *Pontifex maximus*, папа звелїв замкнути академію, а членів її віддати на тортури та допити. В часи одного

з його наступників, Льва X, настав золотий вік для римського гуманізму. Римська академія була відчинена знову і папа зробився постійним учасником її зборів. Найдорожшими гостями папи були гуманісти, вчені, артисти, музиканти. Вихований в кружку флорентійських гуманістів папа більше цікавився успіхами гуманізму, ніж церковними справами; він радів як дитина, коли йому пощастило роздобути першу книгу „Історії“ Тацита і лишився байдужний на реформацію в Німеччині, що як раз починала ся в ті часи. Толерантність його рівняла ся його любови до науки: він захищав від нападів інквізиції падуанського професора Петра Помпанацці, що відкидав безсмертє душі з наукового погляду, захищав знамениті *Epistolae obscurorum virorum*, що ганьбили темноту, розпусту та захланність католицького попівства в Німеччині. Здобутем Риму в 1527 р. еспанськими та німецькими військами кінчить ся блискуча роля, що відіграв деякий час Рим в історії італійського гуманізму.

Третім що до значіння пунктом культури гуманізму в Італії був двір короля Альфонса Арагонського в Неаполі. В своїй любови до клясичної старовини Альфонс ледви чи не перевищував усіх володарів Італії. Він що року витрачав великі гроші на придбав рукописів та памяток античної штуки, визначав пенсії гуманістам і т. ин. Знаючи захват Альфонса клясичною літературою хитрий Козімо Медічі користувався сим у своїх цілях; одного разу він наклонив Альфонса на корисний для себе договір, приславши йому в дарунок рукопис Тита Лівія. Найзнатнійший з гуманістів, що жив при дворі Альфонса, був Льоренцо Валля — Вольгер XV в., що був остільки хитроумний, оскільки здатний до аналізи та руйнованя (1407—1457). Вже один із його перших

творів *De voluptate et de vero bono*, в яким він виступає гарячим оборонцем епікуреїзму, викликав велике обурення з боку попівства. Обвинувачений за атеїзм та неморальність Льоренцо був примушений тікати з Падуї до Неаполя, де його щиро прийнято при дворі Альфонса. Тут він написав свій знаменитий памфлет про дарунок Константина, що був виданий в 1440 р., коли його прихильник Альфонс провадив відверту війну з папою. Вся армія Альфонсова не могла зробити папському режимови стільки шкоди, скільки йому зробила ся невеличка книжка, де була виявлена і виставлена на ганьбу вся система фальшивництв, на яких папи опирали свої претензії до влади над Італією та Римом. Скритувавши фальшиву „даровизну“ Константина, Валля доказав, що її зовсім не було, та колиб і була, то не могла мати жадного значіння. Памфлет Валлі мав загально-світове історичне значіння, — ніщо так не сприяло увільненню людської думки від клерикального авторитету. Ось через що німецькі гуманісти так високо ставили Валлю, ось через що Еразм називає його своїм учителем, а Лютер провіденціальним чоловіком, якого цілі століття чекала церкв. Останньою працею Валлі, що мала величезне значіння в епоху реформації, був критичний перегляд латинського перекладу Біблії (Вульгати), в яким він знайшов багацько ріжних помилок.

Огляд культури гуманізму в иньших містах Італії лежить поза межами загального курсу літератури. Завважимо лише, що в Венеції гуманізм знайшов для себе дуже вдячний ґрунт, що там існувала знаменита друкарня Альда Мануччі, якого видання славились на всю Европу, що в Мантуї при дворі князя Гонцаґи жив і працював знаменитий педагоґ Вітторіно де Фельтре, що лічить ся батьком нової педагоґії і т. ин.

Зводючи до купи все те, що дали італійські гуманісти, треба завважити, що сей великий, інтензивний рух був взагалі корисним для розвою європейської думки. Він увільнив її від клерикального авторитету, причинив ся до ідейного збогаченя життя людськості, насталив здатність до критики і поклав підвалину сьвітській науці. Мало лишилось таких галузей у сфері науки, в які італійські гуманісти не принеслиб обновленя. Вони утворили граматику і критику тексту, перетворили науку, поклали тверду підвалину педагогії, археології та історичній критиці. Загалом за виємком наук природознавчих та математичних нема тої сфери, де вони не причинили ся до розвою її шляхом вивченя памяток сьвітської науки, що залишились нам зі старих часів. Непринадне явище в діяльності італійських гуманістів — се їх моральний вплив. Хоч гуманісти й не були винні загальній деморалізації італійського суспільства, хоч в їхній кружок входили люди з високою моральністю, (як напр. Марсіліо Фічіно, або Піко де-ля Мірандоля), але загальний тип італійського гуманіста в моральному відношеню мав мало принадного. Се були люди горді, що вважали себе висшими організмами і вперто вимагали слави та грошей. Більшість їх не вимагала від життя нічого ідеального. Байдушні до релігії, моральности та горожанських обовязків вони без ваганя продавали себе таким людям, як Франческо Сфорца або Чезар Борджія. В самому їх відношеню до клясичної літератури, а надто до римської, брало перевагу замилуване до форми; більшість ставила своїм ідеалом виробити ціцеронівський стиль і хто більш до сього наближав ся, той користував ся більшою пошаною. Тільки безкраім замилуванем

до в'ясничної старовини поясняють ся той факт, що більшість італійських гуманістів ігнорувала рідну мову і писала лише по латині.

III. Нарис німецького гуманізму.

Німецький гуманізм був, мовляв би, відбитим промінем італійського відродження. Перше що сприяло народженю його, се були мужі, які в XV в. швидко наступали один за другим і приїздили до Німеччини в ролі папських секретарів, такі гуманісти, як Поджьо, Еней Сільвій та иньші. Поруч із впливом італійських гуманістів ішов вплив і самої Італії, до якої що року тягло не мало талановитих молодиків для здобуття висшої освіти; ці люди обертали ся в кружку гуманістичних громад і були пропагандрами класичного знання в Німеччині. Таким був напр. піонер німецького гуманізму Петро Лютер, що викладав класичні мови в багатьох університетах Німеччини. Німецький учений Гайгер розрізняє в німецькому гуманізмі три періоди: теологічний, науковий, публіцистичний або реформаційний. Діячами першого періоду були три особи, злучені з собою вузлами товаришування: Рудольф фон Лянґен, Олександр Гегіус та Рудольф Атріколя. Всі три були педагогами і всі три дивили ся на гуманізм як на помічний спосіб для теологічних та церковно-історичних студій. „Усяке знанє веде до руїни, коли воно сполучене з затратою благочестя“ навчає Гегіус. „Вивченє класиків повинно, по словам Атріколї, підготовлювати нас до розуміння сьв. Письма“. Вімпфелінґ у своїй похвальній промові на честь Атрі-

колі каже, що наука для нього служить тільки способом утримання своїх пристрастей та наближення до Дому Божого. До теологічного типу гуманістів повинен бути зачислений і сам Вімпфелінг, для якого наука була лише способом впливати на молодіж. В останні часи свого життя Вімпфелінг дійшов до вузького пієтизму і почав навіть досить ворожо ставити ся до класичної літератури.

В другім періоді свого розвитку гуманізм знаходить собі притулок у двох великих містах Німеччини: Авісбурзі, де жив Конрад Пайтінгер, учений археолог, у котрого діяльності виступають на перший план інтереси наукові, та Норимберзі, де на чолі гуманістичного руху стає Вільгельм Піркгаймер, чоловік живий, з дуже великими симпатіями, однаково чуткий і до інтересів науки і до розпочатого власне реформаційного руху. Поруч із Піркгаймером треба згадати про його друга Конрада Цельтеса, вченого і поета, що за свої латинські вірші був увінчаний срібним „поетичним“ вінком. Вірші сі проняті епікурейським духом. Автор обурюєть ся проти безшлюбного життя попівства, проти тої формальної релігійності, яка обмежуєть ся постами, подорожами до святих місць і т. ин. Не малу ролю відгравали в сьому другому періоді німецького гуманізму університети, а надто університет ерфуртський, що раніш усіх завів у себе виклади класичних літератур. На чолі сього нового руху в університеті стояв Муціян Руф, типічний представник німецького гуманізму, який зумів сполучити в собі італійський ентузіазм до класичної літератури з німецькою глибиною і культурою морального чуття. Бувши каноніком Муціян Руф не відрізняв ся в своїх поглядах на релігію від вільнолюбних світських людей і на кождім кроці ганьбив темноту та нетолерантність

католицького попівства. По його думці суть усіх релігій виявляєть ся в двох рисах, заложених самим Богом у серцях наших — любови до Бога і любови до ближнього. Друге місце що до впливу належить університетови тібінгенському, де в числі улюблених професорів влясичної літератури був Генріх Бебель, один із кращих сатириків Німеччини, автор знаменитих Фацецій, у яких дотепно і злобно висьмівав хиби попівства. Як що можна сказати про ерфуртський та тібінгенський університет, що вони стояли на чолі нового руху, то кельнський університет, навпаки, плекав схолястику як найбільше і ставив ся вороже супроти гуманізму. Через те в кожному університеті повстали по дві партії, з яких одна стояла за давній лад, а друга за реформи владів згідно з новим гуманістичним напрямом. Між тими партіями часто повставала полеміка, але вона мала здебільшого приватний характер. В початку XVI в. в літературі трапив ся випадок, що примусив противників поразувати свої сили і скупив усіх гуманістів у світлу дружину поступу. Таким випадком була суперечка між Пфеферкорном і Райхліном, що повсталала із за жидівського Сьвятого Письма. Пфеферкорн, учений Жид, що вихрестив ся в Кельні, видав 1507 р. памфлет проти своїх одноплемінників, де наговорював на них різні сплетні, запевнював, що Жиди кожен рік справляють звичай знуцання над Христом, що жидівські медики отрокують християн. Щоб зупинити се зло Пфеферкорн уважав конечним одібрати у Жидів книги Сьвятого Письма, запевняючи, що коли сі книги будуть одібрані, Жиди не заважають ся вихреститись. Сей памфлет зробив велике вражінє, тим більше, що кельнські Домініканці взяли його під свою охорону. За намовою Домініканців Пфеферкорн переніс справу з ґрунту літературного на практичний, вєднав собі

авдієнцію у імператора Максиміліана і так виложив справу, що здобув наказ, який давав йому право конфіскувати жидівські книги. Натурально, Жиди протестували, сипали грішми, знайшли собі оборонців серед осіб близьких до імператора і незабаром здобули другий наказ, яким вимагалось відібрані книги зберегати і запитати, як дивлять ся на них учені. Майнцький єпископ запитав Райхліна, що вважав ся першим гебраїстом свого часу, і сей написав цілий трактат, виданий 1510 р., в якому показав усю несправедливість нападів Преферкорна. Головна думка Райхліна була та, що за висемком деяких книг, котрі самими Жидами вважають ся шкідливими і зневажливими для християн, решта їх нічого в собі зневажливого не має. Розглядаючи се питанє з боку вільности переконаня, Райхлін каже, що коли християни забороняють вньшим судити про непохибність їх релігії, то на якій підставі вони вважають можливим для себе судити про непохибність релігії, з якої виникло само християнство? Трактат Райхліна зробив глибоке вражінє і поділив усю інтелігентну Німеччину на два табори; згоду з Райхліном виявили університети Гайдельберський та Ерфуртський. Преферкорн знайшов собі оборонців між Домініканськими ченцями та в Кельнському університеті. „Тепер весь сьвіт, — писав Муціян Руф, — поділив ся на дві партії, одні за дурнів, вньші за Райхліна“. Полеміка гуманістів із обскурантами викликала багачько дотепних памфлетів та сатир, але жаден твір написаний гуманістами, не зробив такого непоборного вражіня на обскурантів і не зневажив їх так дуже в очах суспільства, як знамениті „Листи темних людей“ (*Epistolae obscurorum virorum*). Ся безіменна сатира, що вийшла з круга німецьких гуманістів, була видана в 1515 році. В першій частині головну участь брали Муціян

Руф і Крот Рубіян, а в другій Ульріх фон Гуттен. Сатира дає такі яскраві і правдиві зразки не тільки думок, але й способу висловлювання схоластиків та обскурантів, що з початку вони не розібрали її змісту і прийняли її за твір одного зі своїх однодумців. Першу частину книги складають листи різних осіб до Ортуїна Грація голови вельнських обскурантів. Сей Ортуїн мав репутацію чоловіка не аби якої високої моральности, та в листах до нього обскуранти розповідають про свої грішки, просять у нього пояснень та порад у справах кохання. Всі листи на перший погляд видають ся доволі невинними, але коли розібрати їх докладнійше, виявляють ся пронятими неможливою глупотою і кольосальною темнотою, змішаною з безглуздим педантизмом. Дякуючи сим листам можна уявити, якими питаннями цікавились обскуранти. В однім листі Тома Лянґшвайдер, негідний бакалавр теології, прохає розв'язати питання, над яким довго ломали собі голову його товариші, як вірніш назвати магістра теології: *magister nostrandus* чи *noster magistrandus*. У другому листі якийсь *magister* Гафенмузіус прохає Ортуїна пояснити йому, чи можна в школах читати римських поетів Марка Тулія Ціцерона та Плінія? Дуже цікавий лист якогось то Конрада Долленкопфіуса з Гайдельберга, котрий сповіщає, що він займаєть ся поезією і вміє викладати байки з Овідієвих *Метаморфоз* натурально, літературно і духовно. Крім наукових питань у листах Ортуїна здійсмають ся також і иньші питання. Один бакалавр дізнавши ся що Ортуїн хорий, і гадаючи, що се з пристріту, рекомендує йому певні ліки проти сеї хвороби: треба взяти в неділю благословенної соли, зробити на ній язиком хрест і потім з'їсти її, бож і в Писанії сказано: „*vos estis sal terrae*“; потім треба зробити хрести на спині та на грудях і покласти тоїж

соли у вухо — і хвороба запевне зникне. Листи „темних людей“ зробили велику сензацію в Німеччині і розповсюдились дуже швидко. Загальне вражіння, яке лишаєть ся у читача від тих листів, виявляєть ся в тім, що противники Райхліна, що чванились своєю вченістю, на правду були величезні неуки, що вважали Плуція та Ціцерона поетами, виводили слово magister від слів magis ter, через те, що magister повинен знати в трое більш усякого иньшого. Із тих листів виявилось також, що вся моральність обскурантів полягала в виконуваню звичаїв, а на правду всі вони були циніки та розпусники. Листи не лишили ся без відповіді. В 1516 р. Пфеферкорн, що вважав себе найбільш зачепленим листами, видав свою апольотію, а його оборонці Домініканці вивіднали папську булю, що забороняла „Листи“ і наказувала всякому віруючому до трьох днів віддавати їх екземпляри для спаленя. Але ся заборона тільки збільшала цікавість та коштовність книги, так що коли в 1517 р. вийшла в світ друга частина книги, то була розкуплена в продовж кількох місяців. У складаюю сеї другої частини приймав діяльну участь типовий представник публіцистичного німецького гуманізму, Ульріх фон Гуттен. Один із найдотепніших листів другої частини — се лист Генріха Гафномузіуса про те, що він з'їв у пісний день яйце з зародком курчати. Він прохає Ортуїна розв'язати питання: чи оскоромив ся він, чи ні? В своїй відповіді Ортуїн довго міркує про те, коли зародок курчати перестає бути пісним. Він чув від одного лікаря, що черв'як належить до породи риб, а що курча в початковому періоді свого розвою — той самий черв'як, то він подібний до риби, значить, оскоромити ся ним не можна. Опріч листів гуманісти випустили проти обскурантів новий памфлет під заголовком: „Тріумф Каппіона“ (т. е.

Райхліна, від грецького *καπνος*, дим, так само, як *Reuchlin*, димок від, *Rauch*). Сей памфлет написано після того, як папа Лев X звелів відложити роздвєленє справи Райхліна на необмежений час. Крім Ульріха фон Гуттена в складаню сатири приймав участь і кельнський гуманіст Герман Буш. У сій сатирі описуєть ся бучний в'їзд Райхліна до Цєорцгайма на подобу тріумфів римських завойовників: попереду несуть зброю побіджених: софізми, костри, бичі і так ин.; потім ідуть чотири алегоричні фігури: забобони, варварство, темнота і заздрість; далі йдуть заковані в кайдани вороги Райхліна: інквізитор Гохштраген, паний поет Ортуін у лавровім вінку, з співцями попереду і з цілим соймом учених навколо. Памфлет кінчить ся таким радісним вигуком: „Радуйтесь, Німці, плещіть у долоні, бо не мале діло зробили ви; ви показали приклад чесної любови до своїх найкращих людей. Від тепер знанє буде в пошані, чеснота матиме надгороду, наука спасена. Хвала Богу! По довгім заслїпленю Німеччина нарешті прозріла!“

IV. Ульріх фон Гуттен і Еразм Роттердамський.

Ульріх фон Гуттен (1488—1523) був славним представником третього періоду німецького гуманізму, коли той опираючи ся з одного боку на вклясичну літературу, а з другого на теологію, стає вже політичною силою і бореть ся за релігійну свободу Німеччини. Його бурливе житє, се цілий роман із тою різницею, що героїнею сього романа була не жінка, а ідея соціальної та

релігійної свободи Німеччини. Один із перших його творів був вірш *Nemo*, в яким він обрушуєть ся на формальну схолястичну науку, що пивдючить ся своїми титулами та дипломами і з призирством дивить ся на молоду гуманістичну науку. На погляд теологів та схолястиків, каже він, кождий з нас не титулованих учених направду ніщо (*nemo*). В тім, що ми пишемо, вони шукають поперед усього ереси, і коли їм пощастить знайти щось подібне, кричать усі гуртом: „В огонь книжку!“ А про те вони самі зробили в релігії забобон і обдурюють нарід бабськими казками. Другим його твором була сердита та дотепна сатюра *Phalarismus*, направлена проти жорстокого герцога Ульріха Віртемберського, котрий по злодійськи скарав його стрийного брата Ганса Гуттена. Потім іде ряд памфлетів, направлених проти Риму. Найвизначнійший із них, се діяльог „Вадиск або Римська трійця“. Власне се не памфлет, а цілий маніфест проти Риму, з яким можна поставити поруч хіба одночасно видане голосне письмо Лютера до шляхти німецького народу. Зміст діяльога — розмова Ерігольда зі своїм приятелем Вадиском, який тільки що повернув з Риму і в приятельській бесіді сповіщає його про наслідки своїх спостережень над римським життям. По словам Вадиска три річи особливо цїнять у Римі: папську владу, реліквії і індульгенції. Три річи виносять із собою всі ті, хто побував у Римі: притуплене сумління, зіпсований жолудок і пустий гаман. Про три річи не люблять слухати в Римі: про реформу попівства, вселенський собор і про те, що Німці починають прозрівати. Три річи заважають Німцєви прозріти: тупоумство володарів, підупад науки і людські забобони. Вчислюване римських пороків обіймає собою декілька сторінок. Вислухавши оповіданє Вадиска, Ерігольд з обуренєм виголосив:

„Тепер я певно бачу, що Рим — жерело всякої зарази, океан усіх пороків, кльоака всякої нечистоти і що до знищення сеї зарази мусять бути вжиті всі зусилля всіх чесних людей Німеччини“. В р. 1520 видана була папська буля, що відлучала Лютера від церкви і прсуджувала на спалене всі його твори. Гуттен у той-же час видав булью зі своїми увагами. Ось його увага до того місця, де папа каже про необхідність віддати на спалене твори Лютера: „Твоє бажанє, папо, вже виконанє! Вони горять, вони вибухають полум'ям у серцях усіх чесних людей. Попробуй тепер погасити се полум'я“. Слідком за сим Гуттен видав діяльог, присвячений тому-ж таки питаню, під заголовком „Буля і її вбійця“. Тут була зображена жінкою, яка б'єть ся з другою жінкою, що алегорично зображає свободу: остання бере верх, буля тріскає, при чому з неї видітає безліч пороків, які отрокують повітре своїми міязмами. Сей памфлет так роздратував папу, що він розіслав до всіх володарів Німеччини обіжників із просьбою схопити Гуттена, закувати в кайдани і прислати до Риму. Гуттен відповів на се покликком до німецького народу, в яким переконував усіх Німців скупчитись тіснійше і дружно повстати проти Риму. „Прокиньте ся нарешті, благородні Німці! Нема чого гаятись. За нас сам Бог. Вони вжили на зло слово боже. Вони завжди брехали нам. Знищимож брехню і поставимо високо на її місце сьвітло правди. З нами Бог! Хто захоче в подібних обставинах залишити ся дома? Я бо-дай зважив ся. Се — моя девіза!“ Не почувачи себе безпечним у Німеччині, Гуттен переніє ся до сусідної Швайцарії і оселив ся з початку в Базелі, а потім у Ціріху, де знайшов притулок у реформатора Цвінгліа. Тут у 1523 р. він скінчив своє бурливе житє. З початку по Німеччині розійшлась поголоска, що Гуттена отроїли

обскуранти, але потім виявилось, що ся поголо-ска неправдива. Тай по що було отроювати Гут-тена; всього, що окопилось на ньому, було за ба-гато для його тонкої організації. Стомлений хо-робами та житевою боротьбою, що була над його сила, він погас, як погасає лампа, коли їй бра-кує олїї.

Зовсім иньшого типу гуманістом був Еразм із Ротердаму, якого особа являєть ся осередком в історії гуманізму в загалї, бо до його думок з однаковою увагою прислухали ся не лише в Німеччинї, Англії та Франції, але навіть в Іта-лії. Він народив ся 1467 р. в Ротердамі, з по-чатку вчив ся в знаменитій девентерській школі, де в числі його вчителїв був Олександр Гегіус. Агріколя, що навідав сю школу, був здивований успіхами Еразма і пророкував йому велику бу-дучність. Маючи 16 років він пішов у монастир, але суворий монастирський режим і ненависть ченців до гуманізму дуже непривно вражали його, так що при першій можливості він утік звідти і в ролї секретаря одного прелата поїхав до Парижа, де вступив до париського універси-тету. Але париський університет не справдив йо-го надїї; там усеж панувала схоластика і тільки в відчитях професорів Італіянців ледви пробли-скувало проміне гуманізму. Пробувши там де-вілька років Еразм у купі зі своїм учеником льордом Монжуа подав ся до Англії. Тут у Оксфордї він зустрів ціле коло гуманістів (Лінакр, Гроцій, Колет), а в Лондонї потоваришував із Томасом Мором на все життя. Попрацювавши біля трьох років над грецькими авторами під кермою Коле-та, Еразм у 1490 р. повернув до Парижа, де знову пробув декілька років, удержуючи себе лекціями грецької мови. Першою його літератур-ною працею був збірник приказок, Adagia (1501 р.). Приказки були позичені з грецьких та рим-

ських авторів, і до них були додані Еразмові уваги. Через рік Еразм видав свою „підручну книгу для християнського воїна“ (*Enchiridion militis Christiani*), в якій доводить, що метою заходів усякого справжнього християнина повинно бути не виконувание постів та звичаїв і в загалі не зовнішнє благочестє, а наближенє до Христа, котрий є не що иньше, як любов, терпінє та моральна чистота. В р. 1505 знову бачимо Еразма в Англії, де він спочивав душею в колї своїх англійських товаришів; тут він пробув пів року, складав із Мором епіграми на ченців, перекладав Лукіяна і працював над виданєм коментаріїв Льоренца Валлі до тексту свв. Письма. В 1506 р. Еразмови нарешті пощастило адійснити свою улюблену думку — побувати в Італії. Він відвідав Болонїю, побув декілька місяців у Венеції, де в друкарні Альда Мануччі надрукував друге виданє своїх приказок, і нарешті прибув до Риму, де його витали з великою пошаною тамошні гуманісти. Кардинали Бембо та Грімані і молодий Медічі (пізнїйший папа Лев X) старали ся виявити як найбільше прихильности і пошани до нього. В Римі він одержав листа від Монжуа, який сповіщав його про вхід на престол Генриха VIII, на якого англійські гуманісти покладали дуже оптимістичні надїї. Літом 1509 р. Еразм подав ся до Англії, обмірковуючи по дорозї кращу зі своїх сатир „Похвалу глупоти“ *Encomium moriae*. „Похвала глупоти“, се вірець сатири в Лукіяновому стилю. Дотеп та тонка іронія, що нагадує Лукіяна, чергують ся в нїй з реалїзмом малюнків і чесним обуренєм сатирика. Виданє „Похвали глупоти“ було кульмінаційним пунктом репутації Еразмової; імя його було на устах усіх гуманістів, що вважали його своїм керманичем; обскуранти та теольоїти бачили в нїм свого головного противника. Та хоча книжка

Еразмова мала великий успіх, але наслідком тогочасних умов літературної праці автор мав дуже мало зиску, що весь діставав ся видавцєви. Еразм бідував як і раніш. Надії покладані на Генриха VIII не здійснились і Еразм був примушений жити, як і перше, з невеличкою пенсією, яку одержував від Монжуа. Так було до 1515 р., коли одержавши еспанський престол Карло V призначив йому щорічну пенсію 400 гульденів. Незабаром потім Еразм залишив Англію і перебрав ся на континент. З початку він оселив ся в Базелі, де надрукував своє знамените критичне виданє тексту Нового Завіту зі своїми увагами, що творять епоху в вивченю тексту сьв. Письма. Еразм прибув з Англії в часи, коли боротьба Райхліна з обскурантами дійшла до найвишого ступня; обидва табори дуже були зацікавлені тим, як висловить ся з приводу боротьби Еразм. Дякуючи своїй обережності і не бажаючи висловлювати ся особисто, щоб не підлити олії до огню, Еразм вагав ся, але в приватних листах до римських кардиналів обстоював Райхліна. Щоб зрозуміти відносини Еразмові до реформації, треба взяти на увагу перш над усе його темперамент і вдачу, а потім загальний напрям його діяльності. По темпераменту Еразм був чоловік флегматичний, по вдачі супокійний, ворог усяких острих способів і тим більш усякого насиля. В його душі не було і спогаду того ентузіазму, який примушує чоловіка самохіть зрікати ся суспокою і навіть життя за правду. „Я не маю,— пише він до приятеля, — на увазі важити життя за істину і боюсь, що коли повстануть розрухи, я піду слідом за сьв. Петром“. З другого боку загальний напрям діяльності Еразмової не мав у собі нічого реформаційного або сектанського. У ньому не було жадного догматичного озлобленя проти католиків. Він повставав проти схо-

лястиків та ченців, бачучи в них ворогів вільного дослїду; повставав проти індульгенцій і всяких поборів, але у нього не було жадних намірів розхитувати авторитет самої церкви, а тим більше відокремлювати ся від неї. Коли побачив, що Лютер хоче насильно порвати звязки з церквою, то се намагане відхилило його від Лютера. Се відхилене зростало в міру того, як він переконував ся, що замісь знищеного католицького догматизму повстає догматизм лютеранський, однаково ворожий науці й свободі дослїдів. Наслїдком обібраного ним незалежного становища було те, що обидві сторони повстали проти нього і засипали його лайливими брошурами. Єдину утіху він знаходив у літературних працях і в своїй усе більше та більше зростаючій літературній славі. В 1516 р. він видав багато творів, між иньшим „Навчання християнському володарю“ і „Colloquia“. В першому Еразм доводив, що християнський володар повинен кермуватись у своїй політиці не еґоїзмом і не бажанем зиску, а християнською моральністю, повинен уживати свою владу на благо підданих. Невеличкий трактат Еразма має велике значінє в історії політичних наук епохи Відродження, як благодотворний протест проти тої безсердечної політики еґоїзму, що знайшла своє зображенє в творах Макіавеллі. Взірцем Colloquia були тускулянські бесіди Цицеронові. Ні в одному зі своїх попередніх творів Еразм не виявляв такого замишування до клясичної старовини, як у сьому. В розмові „Релігійний бенкет“ він просто каже, що серед великих людей старих часів було не мало таких, яких по сьвятости життя можна поставити поруч зі сьвятими. В розмові „Про паломництво“ він висьміває забобонність, зовнішне благочестє, паломництва по сьв. місцях. Один із найдотепнійших діялогів, се „Рибодство“, де автор висьміває пости. Але любуючи

ся класичною літературою з ідеального боку Еразм стояв далеко від захвату буквою та стилем. Один із останніх та найглибших його творів, *Ciceronianus*, направлений проти тих гуманістів-педантів, що ставили метою свого життя наблизити ся всякою ціною до Ціцерона і сиділи по кілька днів над реченем, намагаючись надати йому Ціцеронівський характер.

Діяльність Еразмова обіймала собою всі гловні галузи тогочасної науки і всі суспільні питання його часу; скрізь він являв ся прихильником науки та поступу, апостолом мира та толерантності. В своїх сатиричних творах він доторкнув ся майже всіх болячок сучасного йому суспільства, починаючи з війни, забобонів і кінчаючи малпуванем Ціцерона; тут він виступає дотепним та тонким спостерігачем людської природи і добродушним учителем людей. Вплив Еразма на сучасників був величезний. Він виявляє собою найвищий ступінь розумової та моральної культури епохи Відродження. Твори його були арсеналом, звідки оборонці незалежності думки та релігійної толеранції позичали свою зброю, і блеском, яким вони отточували її. На ньому виховували ся найбільші пеньменники Англії, Франції та Німеччини; читаючи Рабле, Монтеня, Бекона, Шекспіра та иньших, ми на кожному кроці подибуємо ідеї Еразма, які розширили їх кругозір, надали їх думкам новий лег і багацько допомогли їм бути тим, чим вони стали для людськості.

У. Гуманізм у Франції. Літературні кружки. Кружок Маргарити Наварської, Деперіє та Рабле.

Інтернаціональне становище Еразма, роля, яку він відіграв у історії європейського гуманізму, його величезний вплив на керманців нового напрямку у Франції — все те являєть ся натуральним переходом до гуманізму французького. Вже з кінця XV в. починаєть ся значний вплив на Францію Італії, котра ставши на чолі гуманістичного руху посилав до Франції своїх учеників Анджеліні, Бальбі, Вітеллі, що викладають класичні мови в Париському університеті та иньших школах Франції. Не мало причинив ся до зближення Італії з Францією і розповсюдження у Франції класичної освіти похід Карла VIII на Італію, коли то переможці Французи мусіли мимоволі визнати і підлягти висшій культурі побідженої ними нації. Житєвий комфорт, принади штуки, утончені розумові роскоші, в загалі весь лад італійського життя, пронизаний делікатним епікуреїзмом — усе те не могло не зробити великого вражіння на жваву і чуйну до всього делікатного вдачу французького народу. В купі з багатьма коштовними річями, рукописами, статуями і т. и. Карло вивіз із Італії Грека Ляскаріса, справжнього вченого, який проживши майже десять літ у Франції, поклав міцні підвалини до студій над грецькою мовою та літературою. Учеником сього Ляскаріса був Гільом Бюде, якого звичайно називають „відновителем грецької філльоогії у Франції“ — *restaurateur des études grecques en France*. Се був один із тих ентузіастів, тих жерців ідеї, на яких так багата була епоха Відродження. По його пораді Франциск I заснував колегію

трьох мов — Collège des trois langues, що перемінила ся потім на знамениту Collège de France. Одначасно з гуманістичним рухом, що йшов із Італії, Німеччини та Швайцарії, йшов і иньший рух, релігійний, реформаційний. Обидва ці рухи зустрілись на французькому ґрунті з початку XVI в. і знайшли собі там чимало прихильників. При дворі високоосвіченої сестри Франсуа I, Марґарити Наварської, однаково щиро вітали і людей реформи, як от напр. Кальвіна та Фарреля, і пропаґандистів ідей відродження, як Доле, Депеніє, Маро, з яких останній одночасно був прихильником і гуманізму і реформ. Як гуманіст, він перекладав Верґілія, Петрарку та Еразма; як прихильник реформи він товаришував із Кальвіном і за його порадою написав *Sermon du bon pasteur et du mauvais* і переклав на французьку мову псалми. Сама Марґарита була письменницею. Вона залишила книгу віршів релігійного змісту — *Chansons spirituelles*, дидактичну поему „Зеркало грішної душі“, *Le Miroir de l'ame pecheuse*, декілька містерій і моральностей і збірник новель. відомий під назвою *Гептамерона*, в якому наслідувала *Декамерон* Боккація. Крім Маро одним із найвидатнійших членів літературного кружка Марґарити Наварської був її особистий секретар Бонавентура Депеніє. Житє сього чоловіка повне пригод, утрат та найрізнійших переслідувань, нарешті закінчило ся самовбійством, — найкращий приклад того, як жилось у XVI в. людям, яких пореконання суперечили переконанням більшости. Від Депеніє залишив ся крім книжки віршів та збірника новель сатиричний твір *Symbalum Mundi*, що й був головною причиною піднятих проти нього переслідувань і при самій своїй появі осуджений Сорбоною і спалений рукою ката. Назву *Symbalum Mundi* можна перекласти Цимбал або Дзвін на весь сьвіт. Твір скла-

даєть ся з чотирьох діяльогів: у першому Меркурій спускаєть ся з Олімпа до долу, аби виконати Юпітерове порученя — віддати до оправи пошарпану „Книжку призначеня“. Але в першому шинку два католицькі ченці крадуть сю книжку, рахуючи мати з неї чимало зиску, а натомісь кладуть иньшу — подібну до тамтої. Другий діяльог має назву Філософський Камінь. З розмови Меркурія з Трітабусом довідуємо ся, що ненастанні просьби смертних дати їм філософський камінь на смерть остогидли Меркурію. Бажаючи насьміяти ся над дурними людьми, Меркурій узяв звичайну камінюку, розтовк її на порох і розвіяв навколо. Від того часу смертні безнастанно шукають шматочків каменя з метою скласти з них одну цілість. Бачучи їх упертість та постійність, Меркурій звертаєть ся до людей з отсими словами: „Злиденні люди! Невже ви вірите Меркурію, сьому батькови всякої брехні? Невже вірите, що він справді дав вам філософський, а не простісенський камінь і запевнив вас у противному, аби познуцати ся над вами?“ В третьому діяльозі Меркурій вертає до Олімпу і віддає книгу Юпітерови вже в гарній оправі. Без жадного підозріння Юпітер розкриває її і жахаєть ся, читаючи в ній історію своїх власних пригод. Бючись, аби книга не попалась на очи його ревнивій жінці Гері, він у туж мить послав Меркурія на землю, щоб доконче віднайшов стару книгу. Четвертий діяльог має дуже мало спільного з попередніми; се розмова двох псів — Геляктора і Пампфюса, в обрааї яких Денеріє хотів зобразити два типи людей нового часу, з яких один ентузіяст, відріжняєть ся запальною завзятістю та переводженем своїх ідей, а другий, практичний та обережний, уміє коли треба промовчати, коли треба надягти маску благочестя. Критики думають, що під іменем Геляктора

виведено приятеля Деперіє, Етьєна Доле, що заплатив життям за сміле провадження своїх ідей, а під іменем Пампфіюса — Рабле, який в життю тримав себе обережно та тактично і через те уцілів. Хоча ще й доси не розгадано деяких натяків, анаграм, подробиць, але загальний зміст твору Деперіє цілком ясний: се дотепна і злобна сатира на релігійні секти, з яких кожна вважала себе єдино правдивою і наслідком сього вважала себе в праві переслідувати иньші секти. Проводячи подібні погляди Деперіє і його приятелі не мало допомогли справі свободної думки у Франції. В епоху догматичної лютооти і скрайнього напруження релігійного фанатизму, сї люди високо тримали прапор релігійної толеранції та раціоналізму.

Від Деперіє переходимо до Рабле, який стоїть на чолі еманципацийного руху, що повстав на ґрунті гуманізму. Хоча у Доле, Деперіє і Рабле була однакова мета, а власне боротьба з теологічним світоглядом, релігійною нетолерантністю та обскуратизмом, що дістались їм у спадщину від середніх віків, але засоби для боротьби були иньші. На боці Рабле, крім ширшого світогляду, була перевага більшого художнього талану, що забезпечував його творам більший вплив на маси. Роман Рабле се не тільки сатиричне зеркало сучасної йому дійсности, але також і позитивне відбите її ідеалів. Прочитавши його ми довідаємо ся не лише про те, до чого поривались кращі люди, але також і про те, в чім вони добачали спасене громади.

Біографія Рабле далеко не вияснена; поруч із відомостями певними в ній містять ся відомости анекдотичного або легендарного характеру, які кидають неправдиве світло на його і без того загадкову особу. Рабле народив ся 1483 чи 1485 р. в місті Шіноні в Туренї, яку звичайно назива-

вають садом Франції. Батько його, досить заможний буржуа, був завідателем готелю. Рабле виховував ся в сусідньому бенедиктинському абатстві, відки перейшов у францісканський монастир у Пуату, де в 1511 р. його висвятили на попа. Вигнаний із монастиря за студії над грецькою літературою, він знайшов захист у другому, теж таки францісканському монастирі. Врешті йому так остогидли монастирські порядки, що він скинув із себе одержу ченця і зробив ся секретарем у свого приятеля Естісака. Прогостювавши деякий час у палацу останнього в Лігуже, він пішов до Іратині, куди його кликав другий приятель Жан де Веле. Тут він студіював крім грецької мови природничі науки та медицину, відвідував відчити медичного факультету в Монпеліє і зробив такі значні успіхи, що його іменовано бакалявром. З Монпеліє Рабле помандрував до Ліона, куди давно вже його кликав Етієн Доль, щоб надрукувати його вчені праці. Тут він видав переклад Гіократа і Галена і надрукував першу частину свого романа Гаргантюа (1534 р.) В 1537 і 1539 р. він двічі ходив до Риму, де випросив собі повне прощєне у папи за самовільний вихід із монастиря. Дякуючи заходам Жана де Веле він одержав парафію в одному місті недалеко Парижа, відки його переведено в Медон. За часи поівєства Рабле вийшли ще три книги його романа, які так радо витала публіка. За пятою і останньою книгою його захопила смерть (1553 р.). Звістки про його смерть ріжні: одні кажуть, що він помер як справжній християнин, другі навпаки доводять, що перед смертю він буцім би то висловив сумнів що до будущего життя. „Я йду“, — буцім би то сказав він своїм приятелям, що оточували його, „відшукувати велике може“ (je vais querir un grand peut-être).

Твір Рабле звичайно називають романом, але романічного в ньому стількиж, скільки в першій-ліпшій сатиричній поемі і романом його можна назвати хіба тільки в такому зміслі, в яким Гоголь назвав свої „Мертві душі“ поемою. Роман Рабле складається з п'яти книг, із яких перша містить у собі історію велитня Гаргантюа, а чотири дальші історію його сина Пантаґрюеля. Назва „Гаргантюа“ не видумана Рабле; в Бретанії не замер спогад про доброго велитня Гаргантюа, що носив своїх слуг, нікому не заподіяв кривди і т. д. Гаргантюа був сином Грангузіє, короля розумного і доброго, і Гарганелї, доньки короля метеликів. Він родився з вуха своєї матери і перший крик, який він видав був: „А boire!“ (пити). Він ріс не днями, але годинами; спрага його була неймовірна, крім молока матери він випивав іще молоко з 17.913 коров, тай сього ледве вистарчало. Описуючи виховане Гаргантюа, Рабле користується тим фактом, щоб висміяти схолястичну систему виховання і поставити супроти неї другу, що зрєсла на ґрунті гуманїзму. На виховавця Гаргантюа покликано якогось Тубаля Ольоферна, якого наука — злобна карикатура на схолястичну педагогію. Навчавє азбуки складалося з того, що учитель наказав своїму ученикови вивчити всю азбуку, перш із початку, а потім з кінця; на се треба було потратити 5 літ і 3 місяці. Потім Гаргантюа засадили за латинську граматику Довата, на вистудіюване якої треба було потратити 16 років і 5 місяців. Таке гаянє залежало по часті від способу життя Гаргантюа, який уставав пізно, довго вилежував ся, потім ішов до церкви, де вислухував нараз по 26—30 служб божих, потім вертав до дому стомлений, голодний, більше думаючи про обід, ніж про науку. По надмірно ситнім обіді він спав, потім присвячував своїй науці годину-другу, потім ве-

черяв, а потім знову спав. Бачить старий король, що син невтомно працює, що іноді навіть піт із нього ллеться, а путя не має; навпаки, здається, ніби він стає з дня на день дурніший. Вагана напосіло короля. Його сусід Пилип де Морре пояснив батькови Гаргантюа, що всьому винен учитель старої школи і радив закликати иньшого; він радив Понократа, в якого особі Рабля вивіт ти педогога нової школи, педогога епохи Відродження. По нараді ухвалили відправити самого Гаргантюа з Понократом до Парижа. Новий учитель уживав не лише нових способів при викладах, але навіть змінює і сам лад життя свого вихованця. Гаргантюа будять о четвертій годині з ранку; поки він зодягається, йому читають декілька сторінок із сьв. Письма; потім молитви, а іноді й цілі казаня. Сим і обмежається релігійне вихованє Гаргантюа, що має виключно протестанський характер; нема ні постів, ні сповіди, ні божих служб. Потім Гаргантюа в куші зі своїм учителем займають ся астрономією, помічають, у який знак зодіяка входить сонце і т. и. Потім повторювали лекції попереднього дня, при чім головна увага звертала ся не на механічне виучуванє, а на проведенє вивченого в житє. Поруч із вихованєм розумовим іде й вихованє фізичне, наука чергується з грою в м'яча і з иньшими фізичними вправами. Так справа йде, доки покличуть їсти, та навіть розмова за обідом має виховаче значінє; балакають про якість страви, з яких елементів вона складається, про способи, які вживають ся при приготуваню страв, при чім Гаргантюа між иньшим знайомив ся з поглядами на сі речі клясичних письменників. По обіді брали ся за карти; граючи в них Гаргантюа шутками привчав ся до арифметичних викладок. По грі в карти займали ся музикою та співами, гімнастикою, фехтованєм та ин. Повертаючи до дому

з проходів Гаргантюа та Понократ гербаризують по дорозі. У вечір по вечері учитель виводив ученика на ганок і вони досліджують стан неба, стежуть за зорями і повторяють вивчене в продовж дня. В непогоду наука йшла иньшим робом. Раз на місяць вони йшли за місто, при чім учитель знайомив ученика з рідним краєм; вони оглядали лави, ходили на фабрики, заводи, в решті знайомили ся з практичним житєм. Така була теорія та практика нової педагогії, що домагала ся гармонійного розвою духа та тіла і розбудження самостійної думки в дитини. Зруйнувавши середньовікову педагогічну рутину, Рабле переходить до иньшого відділу середньовікового світогляду — до війни і жадоби визначити ся військовими вчинками. В той час, як Гаргантюа вчив ся в Парижі, на його батька зробив напад із найблагійших причин його сусід Пікрошоль, підмовлений своїми нерозумними дорадниками. Марючи про вчинки Олександра Македонського він напав на володіння Грангузіє і став плюндрувати край. Дізнавшись про се, Грангузіє покликав Гаргантюа з Парижа; сей виривав з корінєм дерева, нищить ними цілі полки ворогів, або проганяє їх геть; у загалї за декілька днів війна кінчать ся. Велику прислугу Грангузіє зробив велитень-чернець, брат Жан, що держалном від хреста перебив багацько ворогів, які напали на його монастир. В нагороду за сей учинок король дарує брату Жанови чималий шмат землі на березі Льоари з умовою, аби він збудував там монастир на свій смак. Найкраще місце першої книжки, се опис, як будував брат Жан Телемське абатство (від слова тельма — вільне бажанє). Се був величезний, шестиповерховий будинок із лунаковим дахом та чудовими помешкабями: навколо були різні службові будівлї, купелї, галерії образів, театри, бібліотеки і ин. Багацько натерпівши ся

від монастирської дисципліни, Рабле першою умовою свого ідеального абатства поклав брак усякої дисципліни; „роби що хочеш“ було девізом його монастиря. По внутрішньому ладу Телемський монастир являв цілковиту протилежність усім иньшим католицьким монастирям; там усе робилося по дзвінку: і їжа, молитва і праця; тут — по власній волі, навіть молитва, бо церкви не було зовсім і кожен молить ся дома; нема навіть дзвонів, бо вони нагадували Рабле остогидлі монастирські звичаї. В противенстві до иньших монастирів, де знаходили собі притулок люди немічні або каліки, у Телемський монастир приймали тільки здорових і вродливих людей обох полів. Замість поздержливости та добровільного жебрацтва, що мають місце в монастирях, телеміти припускають можливість шлюбу; добровільного жебрацтва не було, бо Телеміти були багаті люди і любили розкошувати та брати від життя все найкраще; так само послух, що був основою співжиття по монастирях, був замінений цілковитою волею устроювати життя як кому до виодоби; дивно, що ся воля не тільки не мала кепських наслідків, але викликала у кожного з телемітів бажання бути як найліпшим супроти иньших. В першій книжці містять ся опис звичаїв телемського монастиря, иньші чотири книжки присвячені синові Гаргантюа, Пантаґрюелю. По смерті Грангуазі Гаргантюа займає престол і бере шлюб із принцесою Вадебек, яка по двох роках умирає, породивши на світ Пантаґрюеля, що був ще більшим велитнем ніж його батько. Коли надійшов час виховувати його, знову являється на сцену Понократ, в якого супроводі Пантаґрюель від'їждить до Парижа для докінчення своєї освіти. Тут Пантаґрюель зустрічає Панурґа, жартовливого епікурейця, явного еґоїста, але привабливого своєю веселістю, гумором і ориґінальною життєвою

філософією чоловіка, Рабле так зацікавився оригінальною особою цього французького Фальстафа, що сам Пантагрюель відходить на задній план, а Панург зі своїми незліченими дотепними штуками приваблює до себе цілковито увагу читача. Коли у Панурга повстає фантазія одружитися, Пантагрюель наказує зварядити цілу флоту і від'їждить у купі з ним до пророчні „Божественної Пляшки“ (l'oracle de la dive Bouteille), щоб довідати ся, чи буде Панург щасливий? Мандрівці зупиняються біля ріжних островів, яких не можна вишукати на жадній мапі. На одному з них царює втілене Посту (Quares me Prenant), якийсь довге і сухорляве страховище, що їсть одну лише рибу і продає індульгенції. Ціле населене острова провадить вічну війну з людністю сусідного острова — супротивниками посту, Ковбасками — так Рабле охрестив протестантів, що відкидали пости. Відси мандрівці їдуть до двох сумежних країн; на одній живуть папфіти, на другій папімани. Під першими він розумів кальвіністів, що показують дулю папі; під другими прихильників папської влади. Зацікавивши ся тим, що почули від останніх про папу, мандрівці зважують ся поїхати до його столиці „Гучного Острова“ (L'île Sonpante), названої так тому, бо на ній вічно чути голоси дзвонів. Край сей посідають птахи, вони схожі до людей і звать ся Абегаух (абати), Евегаух (єпископи), Сардингаух (кардинали). Птахи більш нічого не роблять, тільки скачуть і співають під гуки дзвонів. Цар цього величезного пташника — назвичайне бундючна птаха Рарегаух (папа). Вона майже завсїди сидить у своїй позолоченій клітці, оточена сардингаух-ами, що стоять перед нею на вколїшках і обожають її. За „Гучним Островом“ є ще декілька островів, між ними Остров Волохатих Котів (Chattes Sourres), так зве Рабле судіїв, що носили на собі пла-

щі з котячим футром. Опис цього острова — найліпша сатира на карне право Франції, на жорстокість і продажність судіїв. З острова Волохатих Котів мандрівці пристають до острова Брехливої Науки. Цариця цього острова — Квінтесенція — годуєть ся категоріями і сілльогізмами; в ній не важко пізнати гніздо схолястики і заклятого ворога гуманізму, знамениту Сорбону. Минувши ще кілька стацій мандрівці нарешті приїздять і до того острова, де містять ся пророчня Божественної Пляшки. Покоштувавши чудової води, мандрівці з надзвичайною радістю починають говорити віршами, але „жриця“ перериває їх ось якими словами: „Вертайте у сьвіт, до себе, і оповідajte людям, як багато чудес на землі. Найфілософія ваша студіює сей сьвіт, який обіцює людям таке множество нових відкрить, що всі попередні знаня покажуть ся в порівнаню з ними марницями без ніякого значіння. Працюючи чесно і постійно ви переконасте ся про справедливість відповіді даної грецьким філософом Талесом єгипетському цареві Амазісу, коли на запит останнього, в чім треба вбачати шляхетство, відповів: „У часі, бо час відкривав і відкриє ще багато таємного, що захує в собі природа“. Отсими повними глибокого зміслу словами і закінчуєть ся роман Рабле.

Із змісту роману видко вже, яке громадське значіння має його сатира. Всі боки відживаючого ладу: релігія, наука, політика, педагогія, карне судівництво — все підлягає дотепному глузуваню. Але самим негативним відношенем до відживаючого не обмежуєть ся заслуга Рабле. Про нього можна сказати те, що сказав Тургенєв про автора Дон Кіхота, а власне, що як і кожний справжній художник, руйнуючи одною рукою, він будує другою. В вихованю Гаргантюа, в описі Телемського монастиря і нарешті в заповіті жриці

пророчні Божественної Пляшки Рабле висловив свої позитивні погляди, свої мрії про можливість для чоловіка щастя, збудовані на його глибокій вірі у вроджене благородство людської природи.

У. Монтень і його „Нариси“.

Розвій раціоналістичної і скептичної думки у Франції закінчився творамп Монтеня, а власне його безсмертними „Нарисами“ (Essais). Те, що у Доле, Денеріє, Рабле висловлювалося в формі натяків або під покришкою різних алегорій, те у Монтеня, коли й не зведено до суцільної системи — бо він був ворогом усякої системи, по являєть ся в цілому ряді формул і сентенцій, що повстали наслідком його глибоких спостережень над життям і людьми. Оригінальність Монтеня полягає головню в тім, що в віці захоплення, ентузіазму, боротьби пристрастей, релігійного фанатизму, він являєть ся втіленням витревалости і поміркованости, являє собою тип спокійного спостерігача, що зумів заховати повне пановане над собою і ясність душі саме в той час, коли навколо його кипіли різні релігійні та політичні пристрасти. Нариси Монтеня, се ряд признань, спостережень над самим собою, що йдуть поруч зі спостереженнями над природою людського духа в загалі. Він обібрав себе як одного з представників людського роду і вистудіював усі рухи своєї душі. Хоча спостереження над прикметами людської природи позбавлені у Монтеня систематичного характеру і висловлюють ся між иньшим і з приводу різних мотивів, то не дивлячись на се у нього, як і у кожного мораліста, є своя вихідна точка,

з якої він розглядає різнобарвний світ рухів душі, чеснот і слабостей. Скептицизм Монтеня займає середину між життєвим скептицизмом, що повстає наслідком зневіри, і філософським скептицизмом, в якого основі лежить переконання про непевність людського знання. Ріжносторонність і здоровий змісл спасли його від крайностей як одного, так і другого напрямку. Хоч він і визнає еґоїзм головною пружиною людських учинків, але визнає його цілком природним і навіть необхідним для людського щастя, бо коли чоловік буде приймати інтереси иньших занадто близько до свого серця, тоді прощай спокій і щастя! Так само він визнає цілком природним і те, що чоловік не має змоги пізнати абсолютної правди і в цьому розумінню вбачає лїки супроти хоробливого напруження думки, що стремить осягнути те, що недоступне для людського ума. В своїм скептичнім світогляді Монтень знайшов спокій і моральну рівновагу. „Сумнів — говорить він — се м'ягка подушка для гарно з'організованої голови“. В своїй кабінеті, під власним іменем, написаним на стїні, він намалював дві чарки ваги з написом: *Que sais je?* (Або я знаю?). В отсій девізі — завважує Прево Парадоль — криється ключ до цілого світогляду Монтеня; він не каже: „Я не знаю“; він піддає сумнівови самий сумнів, він каже: по чім знати, на чиїм боці правда? Безстрасте і самоопановане Монтеня дуже нагадують культ духової ясности у стоїків, що вважали найвищою прикметою виробити собі такий настрій духа, при якому ніщо не може захвилювати чи збентежити наш спокій душі. Три філософії далекої минувшини мали величезний вплив на Монтеня, Епікур, Сенека і Плутарх. Перший проповідував культ особистого щастя і в цьому пункті Монтень близько підходить до нього, бо й його мораль зрештою зводить ся до того, аби зуміти

бути щасливим. Два інші письменники були його приятелями і порадиниками в сумні хвилини життя, спричинились до вироблення тої ясности духа, яку він подібно до стоїків лічив за необхідну умову людського щастя. Плютарха він ставив висше над Сенеку і називав його своїм „требником“. Та з огляду на те, що у Плютарха не було строгої і ясної системи моралі, хоч він і хилив ся до скептицизму, Монтень, по природі своїй ворог усякої системи, охоче брав у нього різні анекдоти, психологічні уваги, але висновки з них робив власні.

Познайомившись із загальним характером світогляду Монтеня, перейдемо до його поглядів на різні питання моралі. Від такого скептика, яким був Монтень, трудно чекати проповіді яких будь моральних ідеалів. Мораль Монтеня, скільки можливо її зрозуміти на підставі різних місць із його Нарисів, досить часто суперечних, збудована на культурі особистото щастя, в загалі має епікурейський характер, але в ньому деякі риси, що нагадують мораль стоїків. Уважаючи метою людського життя — досягти щастя, він оцінює саму чесноту і моральний обовязок на стільки, на скільки вони не суперечать його головному принципові; всяке силування людської природи в ім'я абстрактної ідеї обовязку видавалось йому божевільм. „Хиба останньою метою чесноти, — каже він — не в те моральне задоволене, яке вона приносить із собою?“ По думці Монтеня чоловік існує не для того, аби витворювати собі певні моральні ідеали і стреміти наближатись до них, а для того, щоб жити і бути щасливим. „Я живу з дня на день — каже Монтень — і кажучи щиро, живу лише для самого себе. Відповідно до такого погляду Монтень вважає головними обовязками чоловіка — обовязки супроти самого себе. Обовязок сей вичерпуєть ся отсими словами

Плятона, що їх наводить Монтень: „Роби своє діло і пізнай самого себе!“ Останній обов'язок, по думці Монтеня, найголовніший, бо щоб з успіхом робити своє діло, треба вистудіювати власний характер, свої симпатії, розміри своїх сил, в загальні пізнати самого себе. Потім іде другий обов'язок — виховати себе для щастя, то є, виробити такий стан духа, при якому щастя відчувається сильніш, а нещастя слабше. Нещастя бувають двоякі: 1) нещастя неминучі, т. зв. об'єктивні, як от смерть близьких людей, каліцтво, сліпота і т. ин. і 2) нещастя суб'єктивні (незадоволене, честолюбство, бажане багатства, влади і т. п.), які можна зменшити працею над собою. Обов'язок чоловіка боротися як з одними, так і з другими: перші треба переносити покірно, як неминуче зло, піклуватися розважити себе, замінити хвилювання одного органа подвійною діяльністю другого; що до нещастя другого рода, то супроти них треба ставитися з філософським поглядом, тоді в значній мірі зменшиться їх острота. Далі за обов'язками чоловіка в відношенню до самого себе йдуть обов'язки в відношенню до інших людей. По думці Монтеня відносини цього рода регулюються за принципом справедливості: кождому чоловікові треба віддавати те, що слід, не забуваючи про справедливість у відношенню до самого себе. Треба бути справедливим у відношенню до жінки, поводитися з нею коли не з любов'ю, то з повагою, так само треба поводитися з дітьми, піклуючись про їх виховане. Той сам принцип мусить панувати і в відносинах до приятелів, на приязнь яких треба відповідати такою самою приязню. Ворог усякої пересадки або сентиментальності, Монтень переконаний, що строго переведений принцип справедливості більше ніж який инший здатен забезпечити щастя як усіх інших людей, так і наше особисте. Думку про відносини чоловіка до держави Монтень форму-

лує ось як: перший обов'язок кожного горожанина — повага до існуючого порядку. Як у сфері моральній він не виставляв жадних ідеалів, так само не вірить їм і в сфері політичній. На його думку бажати зруйнування існуючого ладу за для тих хиб, які є в ньому, се все одно, як би хто лічив хоробу смертю. Кождий горожанин мусить підтримувати ту партію, яка піклуєть ся про підтримуване існуючого status quo, бо реформи, навіть незначні, підкошують довіру до старих інституцій і тому негативно впливають на звичаї. Єдине, що по його словам дозволено горожанину, який помічає хиби існуючого ладу, се дбати про те, щоб він не погіршив ся ще більше. Консерватизм Монтеня, що опараєть ся з одного боку на його скептицизм, на його недовірю до всяких політичних ідеалів, з другого на дбаню про власний спокій, робить досить сумне вражінє. Дійсно, в світоглядї Монтеня є щось хирне, зниділе, щось таке, що сумежить із буддизмом. При всїй повазі до генія Монтеньового людськість не піде за ним, бо зробити се значить відмовити ся від усякого поступу і засудити себе на „затхлий“ консерватизм. Невеличкий по розмірам, але інтересний змістом розділ „Нарисів“ Монтеня присвячений питаню про вихованє. Се глава 24 і 25 його першої книги і 17 глава другої. Познайомитись із поглядами Монтеня на завданє вихованя тим більше потрібно, що вони мали досить значний вплив на пізнійші світеми педагогічні Льюкка, Руссо і відбили ся навіть у знаменитій статї Пірогова „Вопросы жизни“. Чого треба навчати дітей? — запитав хтось у спартанського царя Агезілая. — Того — відновів мудрий цар — що вони почнуть робити, коли стануть дорослими“. Сї слова, се вихідна точка Монтеня. Головна хиба сучасного Монтеню вихованя лежала в праці над одною пам'ятю, в обвантаженю дитинячого ума

такими відомостями, які ніколи потім йому не були здатні ні на що в життю. По думці Монтеня мета виховання полягає не в тім, аби з дитини зробити фаховця-правника або медика, але щоб він був мужем твердої волі, сильного і вкупі гнучого характеру, чоловіком, що вмів розумно тїшитись щастєм і зі стоїцизмом переносити ті нещастя, які посилав йому доля. Таким робом розвій ума і формованє характеру; ось головні завдання вихованя. Розвій фізичний у Монтеня, так само як і у Рабле, мусить іти поруч із розумовим; і в сій точці без сумніву відбив ся вплив Рабле, але останній як медик більше цікавив ся фізичним вихованєм, тоді як Монтень в ролі мораліста дає перевагу розумовому і моральному вихованю. „Тканина людського життя — завважує він — складаєть ся з подій, незалежних від чоловіка, і із подій фізичних або розумових, які залежать від нього; дякуючи їм він сам може впливати на події. Ergo, перш усього треба розвивати волю — здібність діяльну і розум — здібність розсудливу. Наука не мусить бути тільки працею над памятю, але також і над розумом, мусить привчати його до самостійного думаня“. Щоб вихованє мало розумну ціль, на думку Монтеня, треба наперед пізнати вдачу і нахили дитини; не треба напихати її силою ріжних відомостей, не застрашувати карами, але ступнево і уважно треба прислухати ся до голосу її власної розумової свідомости. Монтень рішучо відкидає право вчителя формувати на власний зразок розум дитини; учитель не повинен кермувати вчинками дитини своїм авторитетом — і примушувати, аби вона приймала його слова на віру — все мусить бути доказанє і самостійно переробленє в розумі дитини. По думці Монтеня все може бути темою навчаючої розмови: кімната, стіл, крісло, ранок, вечір і т. д., про все

можна говорити навчаючим робом, не роблячи насилля над розумом дитини, але підіймаючи і задовольняючи її цікавість. Що до морального розвою, то Монтень, зайнятий переважно розвитком розуму, звертає на нього менше уваги і радить розвивати у дитини лише щирість і любов до правди. Чи згодимося й ми з висновками Монтеня, чи ні, але в кождім разі сам хід його міркувань розбуджує думку читача, наводить його на ряд нових ідей. Ось чому „Нариси“ Монтеня треба числити до тих не дуже численних книг, що ніколи не зістаріють ся, бо кожде покоління, студіюючи їх зі свого погляду, завше з'уміє віднайти в них щось нового.

VI. Гуманізм у Англії.

Перші позначки гуманістичних стремлень у Англії показали ся в XV ст. Вже в початку сього століття зустрічаємо в Англії декількох мужів, зацікавлених ново відкритими пам'ятками власячної літератури. Такими мужами між иньшими був Кентерберийський архієпископ Томас Аровдель, що листував ся з флорентийським гуманістом Колучіо Салютаті, Генрі Бофор, єпископ Вінчестерський, дядько Генриха V, який бувши на констанському соборі, близько познайомив ся з відомим Поджіо, якого й закликав до Англії. Із світських осіб треба назвати опікуна Генриха VI, герцога Гомфрі Гльостера, людину дуже оригінальну, охоплену горячим стремлінням до знання, що не зупиняла ся ні перед якими фінансовими засобами для підтримування нового руху, за що його так прославляли італійські гуманісти. До бі-

біотека Оксфордського університету він жертвував чимало грошей і рукописів класичних письменників, рукописів, що закуплював нерідко за досить високу ціну в Італії. Дякуючи заходам таких людей, смак до класичної освіти став значно розповсюджувати ся в Англії і від половини XV в. вийшло навіть у звичай посилати вихованців Оксфорда і Кембріджа для докінчення освіти до Італії. Повертаючись з Італії ці молоді люди робили ся пропагаторами класичної освіти в Англії. Під впливом цих нових течій починаєть ся реформа науки в Оксфордї і Кембріджі, вводять ся виклади класичних авторів. Поступ у тім напрямі йшов так хутко, що коли молодий Еразм приїхав 1498 р. до Англії, його вразив високий рівень класичних наук в Оксфордї. Він знайшов там цілий кружок гуманістів, що недавно повернули з Італії (Колет, Гроцій, Лінарк і ин.), кружок, у яким йому самому можна було багато дечого навчитись.

Пересаджені на англійський ґрунт ідеї Відродження мусїли доконче спіткати ся з відживаючими принципами середніх віків, якими всеж таки по інерції кермувалось громадське житє. В тій боротьбі взяла як найживішу участь література і белетристична форма явилась досить відповідним засобом для осьміюваня старих порядків і поглядів та проведення в житє нових, більш раціональних і гуманних поглядів. Першим і найцікавішим твором того рода була „Утопія“ Томаса Мора, приятеля Еразмового, що вийшла 1516 р. Утопія Мора, се досить яскравий доказ впливу ідей Плятона на громадські ідеали гуманізму. Коли Мор змалював у своїй Утопії плян ідеального громадського устрою, він без жадного сумніву мав на кожному кроці перед очима Плятонову Республіку. Твір Мора ділить ся на дві часті: в першій подано критику сучасного авторо-

ви ладу англійського життя з його грубими звичаями, жорстоким правосудем, самоволею властній і т. п.; друга присвячена цілком описови порядків, що панують на острові Утопії. У вступному слові автор оповідає, що під час свого перебування в Голяндії він познайомився в Антверпені з мандрівцем Рафаелем Гіфльодесем, який перед тим повернув ся із Америки і ніби то оповідав йому про дивні порядки на відвіданому ним острові Утопії. Головна різниця між Утопією і Європою полягає в організації власности в Утопії, де так само як у Республіці Плятона нема приватної земельної власности; єдиним власником землі являється держава, яка на певних умовах віддає землю окремим особам. Уся людність Утопії живе окремими родинними громадами (в кожній не менше, як 10 чоловіка), на чолі яких стоять патріярхи або начальники родів. Як тільки родина переростає се число, нові члени відходять і складають нову колонію. В кожній родинній громаді містяться два послугачі, що виконують найприкрійші і трудні праці, до яких залічується між иньшими і польованє. Щоб не було занадто острої різниці між людністю міст і сіл, кожда родина по певним часі обовязково від'їздить на два роки до міста, бере участь у міських працях і т. д. Гроший на Утопії нема; все, що треба Утопійцєви, він може одержати на громадському ринку; в містах, подібно до Спарти, улаштовано громадські їдальні. Хоча людність Утопії займається головним чином хліборобством, але крім того кожний мусить вивчитися якогось ремесла, бо кожда родина сама приготює для себе все потрібне: білизну, одєжу, обув і т. д. Брак гроший викликує у Утопійців особливий погляд на „благородні“ металі, які в їх очах не мають жадної вартости. Уряд на Утопії демократичний; кожді 30 родин вибирають

собі на рік правителя або філярха з учених людей. Усіх філярхів 200; вони вибирають із чотирьох кандидатів, обібраних народом, князя, що править Утопійцями досмертно. В разі надужитя власти вони-ж таки й скидають його з князівства. Докладно описавши устрій життя Утопійців автор устами Рафаеля висловлює своє щире переконанє, що на землі не може бути справедливости і щастя, поки існує приватна власність і поки гроші відіграють ролю мірила всіх річий. Такий був ідеал громадського устрою, поданий гуманістом, вихованим на Платонових ідеях.

Свою дорогою, не кажучи вже про загальний імпульс, прищеплений гуманізмом розумовому рухови в Англії, він мав спеціальний вплив на систему вихованя і викликав декілька трактатів, де викладалась ся нова система. В 1570 р. вийшла в світ праця Роджера Атема „Шкільний учитель“, де більше-менше систематично викладали ся нові погляди на вихованє. Перше, що рекомендуєть ся тут учителям, се лагідне поводженє з дітьми. Замість звичайних у ту пору мір строгости, що лише роз'ятрюють дітей, Атем радить прищепити їм любов до науки, зробивши самі виклади тої науки цїкавими і займаючими. Другим основним пунктом своєї педагогічної системи Атем, подібно до італійських гуманістів-педагогів, лічить гармонію духа і тіла; з огляду на те радить педагогам звертати увагу на фізичне вихованє учеників. Знову-ж із огляду на те, що метою кожного вихованя є приготованє людей до життя, Атем підкреслює необхідність плеканя в душі дитини високо-моральних принципів, послуху старшим і дисципліни.

Студіюване впливу ідей Відродженя на літературу Англії було би неповним, колиб залишити англійську драму. Від середніх віків Англія

одержала в спадщині три головні драматичні форми: містерію, мораліте і фарсу або інтермедію. Ся остатня форма раніш ніж иньші підлягла перерібці в античному дусі. До 1537 року треба також відносити появу інтермедії „Терсіт“, в якій драматизована історія Гомерівського Терсіта, переробленого під впливом Плявта на Вояку Хвастуна. До часів Едґарда VI треба також відносити другу інтермедію „Джек Ошуканець“ (Jack Lugler), в якій можна добачити вплив Плявтового Амфітріона; пізнійше, за часів Генриха VIII, інтермедія силкуєть ся переняти собі техніку античної комедії, з розділом на 5 актів. Така була пьеса Ральфа Юдола „Ройстер Дойстер“ (біля 1550 р.), яку звичайно величають першою правдивою англійською комедією. Коло половини 16 віка починають приймати більше-менше правдиву форму і мораліте; вони так само ділять ся на пять актів і починають допускати до себе крім алегоричних фігур і історичні особи, дякуючи яким мораліте помалу прибирають форму драматичної хроніки. Такі були пьеси єпископа Беля, а також драма (полов. 16 в.) „Славні побіди Генриха V“, яку використав навіть сам Шекспір. До 1561 р. належить драматична хроніка „Горбодук“, що вважаєть ся першою правдивою англійською трагедією. Вона має 5 актів і написана, слідом за Сенекою, з хорами і в риторичному стилі, хоча зміст її позичено з англійської історії.

Велике значіне в історії англійської драми мало заведене в Лондоні постійних театрів. Відомо, що середньовіковий театр був театром аматорів і що власне стану акторів не було. В Англії театральна дирекція лежала в руках духовенства, потім перейшла до рук ремесницьких цехів та торговельних корпорацій. Перші згадки про акторів професіоналістів, що грали в інтермедіях, подібувемо в 1464 р. В кін-

ці XV віку деякі визначніші двори мали у себе власних акторів. Із королів Річард III перший завів цілу драматичну трупу; підлягала вона окремому урядникови, що завідував королівськими забавами і звав ся Master of the Revels. При дворі Генріха VIII-го бачимо на королівським удержаню аж три трупи акторів. У початку другої половини XVI віку число акторів збільшило ся до тої міри, що уряд Єлисавети мусів зменшити його, видавши наказ (1572 р.), що ставив усіх акторів, коли тільки вони не були втягнені до трупи якого лорда, на рівні з волоцюгами і суворо карав за те. В 1574 р. улюбленець Єлисавети лорд Лейстер виведнав для власної трупи патент, що надавав їй право давати вистави не лише в Лондоні, але й на провінції. З початку трупа давала вистави в самім Лондоні, але трохи згодом, дякуючи сварці, що повстала між нею і міською радою, примушена була перенести ся за міську межу. Тут у 1575 р. голова трупи Боредж збудував на місці скасованого домініканського монастиря перший постійний театр, відомий під назвою Блякфраєрського. Слідом за ним у тій самій місцевості повстали ще два театри, а в 1577 році їх налічувалось уже вісім. Заведення постійних театрів творить епоху в історії англійської сценічної штуки. Доки театральні вистави відбували ся при палацах лордів або в нанятих будинках, їх існування не було забезпечене: значні більше-менше особи, господарі таверн, члени міських рад у кожній хвилі могли втручати ся в справи акторів. Тепер, від коли театральні будинки повстали за межею міста і на власній землі, актори вперше стали міцно на ноги, вперше ввійшли в безпосередні зносини з публікою. Що раз більше замилюване до театральних вистав викликало досить велике противдлання з боку пуританських проповідників та пронятої пуританськими

поглядами льондонської міської ради. Причини неприхильного відношення до вистав із боку останньої були подвійні: а) поліційні — страх пожежі і різних бенкетів, страх розповсюдження чуми та інших пошестий і б) причини внутрішні, моральні. В кінці XV в. пуританські погляди все більш і більш розповсюджувалися серед льондонської людности, а по навчанню сеї секти театр уважався інституцією диявольською, творцем самого Сатани, придуманим для спокуси і загибелі людських душ. Льондонські театри були двох типів: більше просторі, що звалися публичними (public) і менше просторі, або приватні (private). До перших належали Гльобус і Лебедь, до других Блякфраєрський і ин. Будівля і устрій англійських театрів були надзвичайно прості. Звичайно англійські театри були покриті дахом лише на половину; дах захищав тільки сцену і ті ложі, що прилягали до неї; півколесний партер, подібний до циркової залі, був зовсім відкритий і глядачі, що містилися в ньому, кожну хвилину мусіли сподіватися неприємних інцидентів з боку вередливої льондонської погоди. Що до сцени, трохи піднятої над партером і відділеної від нього залізною огорожею, то вона мала два відділи — авансцену і прибудоване на заднім плані підняте в гору місце з бальконом, що відділявся завісою. Балькон удавав собою терасу, башту, міський мур; тут напр. відбувалося побачення Ромео з Юлією і відси горожани Анжера вели переговори з королем Джоном. (Шекспірова драма: „Король Джон“). Під бальконом була розміщена маленька внутрішня сцена; тут напр. стояло ліжко Дездемони і тут же автори в „Гамлеті“ грали пантоміму отруєння короля. Праворуч балькона містився оркестр. Головною хибкою будівлі англійської сцени було те, що частина глядачів займала місце на сцені. Крім лож, що мі-

стили ся довкола сцени, найбільше заможна і інтелігентна частина публіки сиділа або на лавах біля лож, або просто напів лежала на рогожках або на власних плащах; за такі місця платило ся по 1 шіллінгу, тоді як місце в партері коштувало всього 1 пенні. Сценічна обстановка виглядала просто; не було і згадки про якісь декорації або куліси. Все убранє сцени обмежувало ся лише на удрапованє килимами, чорне в трагедіях і рябе в комедіях. Прикріплені до килимів чотири квадратні картони з двома перехресними білими поясами мусіли означати вікна. Відомости про місце подій подавали ся на дощці, яку вносили на авансцену і прибивали цвяхами до стовпа; щоб повідомити про зміну місця подій, треба було тільки перемінити дошку з написами. Коли знаєш се, тоді стає зрозумілим вислов Тена, що при виставі Шекспірових драм головним машиністом була жива уява публіки.

VII. Попередники Шекспіра.

В епоху заведеня постійних театрів англійська драма переживала хаотичний стан. На сцені виставлялись твори найрізнішого змісту: мораліте, драматичні хроніки із рідної історії, криваві драми, яких зміст брав ся із середньовікових новель, пєси зі вставленими до них інтермедіями і т. д.; не дбаючи про художню вартість своїх творів, автори їх усю силу покладали на те, аби „потрясти“ залізни нерви своєї публіки, примусити її здригнутись від жаху, або розсмішити її до сліз. Ніколи вони не завагались перед тим, аби вставити в трагічні дії комічний фарс, нагрона-

жували вбійства, взагалі не зупинялись ні перед якими сценічними ефектами. Надати драмі хоч яку будь художню організацію зважився вперше Джон Ляйлі, найстарший з числа тих драматургів, що звичайно зваться попередниками Шекспіровими. Се був чоловік із класичною освітою, магістер штуки і автор популярного в свій час романа „Евфуес“. Склад і мова сього роману — штучні, підсоложені класичними порівняннями, грою слів і стилістичними оздобами; — роман був у моді в часи Єлисавети і від імени героя роману його стиль став відомий під назвою евфуїзму. Найкраща з його драм, се Олександр В. і Кампаена. Зміст її — великодушний вчинок Олександра Македонського, який довідавшись, що улюблена ним дівчина кохає маляря Апеллеса, перемагає свою пристрасть і віддає її добровільно Апеллесу. Поруч із сею головною дією йде друга комічна, де дієвими особами виступають придворні Олександра; філософи Плятон, Арістотель і Діотен, а також їх прислужники, що силкуються випередити один одного острым розумом і сьмішати публіку. Не мала заслуга Ляйлі полягає в тому, що він увів прозаїчний діяльог замість віршового, а до того ще й римованого. Се був досить значний крок на шляху зближення драми з життям. Ні в кого з драматургів попередників Шекспіра не зустрічаємо такого веселого, живого і дотепного діяльога, як у Ляйлі, і коли порівняємо діяльоги прислужників у драмах Ляйлі з подібними сценами у Шекспіра (напр. з розмовою трабарів у Гамлеті, що також міряють ся острою розуму один із другим, то переконаємося, що Ляйлі мав свій вплив на Шекспіра.

Крім Ляйлі в кінці XVI в. тінив ся великою славою Томас Кід, якого криваві трагедії (Джеронімо і Гішпанська трагедія) так прийшли до впадоби англійській публіці, що вистав-

ляли ся на сцені навіть тоді, коли Шекспір написав Гамлета, Макбета і Короля Ліра.

Одною з головних причин, що сприяли надзвичайному хуткому розвою англійської драми в кінці XVI в. було те, що театр притягнув до себе все молоде, освічене і талановите. Драматурги, попередники Шекспіра, були людьми, що одержали вищу освіту переважно в Оксфордї і Кембріджі. Під рукою клясично-освіченої і талановитої молодї драма хутко прибрала артистичну організацію. Уже в творах Ляйлї можна завважити нахил надати драмі внутрішню єдність, поставивши в центрі її одну величню особу, але від Ляйлї, як від драматурга придворного, а до того коміка, нічого було й чекати реформи поважної драми, перетвору кривавої трагедії в художній твір. Така честь випала на долю Марльо, найталановитїйшого з попередників Шекспіра (1564—1593 р.). Драматичні твори Марльо надихані талановитістю і виявляють в авторі їх огнистий, нестриманий темперамент. Його інстинктом тягло до себе все величне, титанічне. Більшість його героїв наділена такими пристрастями, що переважають усяку дійсність, і такою волею, яка не знає жадних перепон. Літературну карієру він почав трагедією „Тамерлян“ (1586 р.), драмою, написаною в народно-романтичному стилі, якого він ужив власне за для того, аби реформувати його. Він зразу завважив, що власне такого рода драмам, а не клясичним, належить ся будучність, і покладав увесь свій талан на те, аби надати їм клясичну організацію. Він одночасно реформував і зміст і форму драми і навіть її вислов. Змалювавши в особі Тамерляна тип честолюбця і завойовника, Марльо зразу поставив трагедію на психологічний ґрунт. До нього драма була чергованем кривавих подій, але в ній не було внутрішнього центра. Марльо дав їй той центр

у характері героя, і власне в його сильнішому над усі інші пристрасти честолюбстві, в бажанню влади. Другою заслугою Марльо було вироблене натуральнійшої дікції. До Марльо народно-романтична драма писалась римованими віршами і при тім сама думка досить часто падала жертвою римів. Завівши в свою драму т. зв. білі вірші Марльо надав своєму діяльови більше свободи і натуральности; щаслива новина подобалась усім і слідом за Марльо всі драматурги стали писати свої драми білими віршами. Два роки по Тамерляні Марльо виставив на сцені свого Фауста. (1588 р.). Сюжет для сеї драми він позичив із народної книги про Фауста, виданої 1587 р. Шпісом і скоро по виданю перекладеної на англійську мову. Неясним поривам німецького чарівника, зрозуміти тайни природи, щоб Марльо надав глибокий змісл свідомого незадоволення схолястикою, незадоволення так характерного для поступового чоловіка епохи Відродження. Але як справжній Англічанин, Фауст у Марльо дивить ся на науку з практичного погляду, вбачає в ній могутній спосіб до розширення влади чоловіка над природою і тільки за таку науку він годен віддати чортови свою душу. В сьому й полягає головна ріжниця його від Фауста Гетевого. Так само і Мефістофель Гетевий не подібний до Мефістофеля англійської драми. Перший — дух запереченя, дух іронії, справжнє втіленє руйнуючих раціоналістичних теорій XVIII в.; другий стоїть близько до Мефістофеля легендарного; се — грішний ангел, що заховав у собі ще спогади про небесне блаженство. З драматичного погляду Фауст стоїть низше Тамерляна. В ньому не має вірної льогічної дії, що розвиваєть ся із своїх основ; се ряд сцен та епізодів, звязаних чисто формально між собою і покладених один за одним у таким порядку, в яким ідуть у книзі Шпіса. Вартість

драми Марльо більш у ліричних, як у драматичних партіях, але за те в ліричних місцях він доходить до нечуваної тоді досконалости. Рік пізніше Марльо виставив нову свою, третю вже драму „Мальтійський Жид“. Тоді як основною рисою Тамерляна було честолюбство і жадоба влади, то патосом Мальтійського Жида являють ся дві пристрасти — бажане наживи і почуте пімсти. Сам пристрастям зумів Марльо надати такі кольосальні розміри, такі психологічні глибокі мотиви, що вони стають майже поетичними. Подібно до Скупого Рицаря Пушкіна герой драми Барабас любив гроші, головно за те, що володіне ними підіймає його у власних очах, що для нього розкіш — почувати свою могутність, і утіха думати, що ті самі христіяни, які так погорджують ним, у разі потреби придуть до нього з уклоном. Ся трагічна риса вдачі Мальтійського Жида була перенята Шекспіром, який використав драму Марльо для свого Венецького Купця. Останнім і найціннішим твором Марльо була драматична хроніка Едвард II. Зміст її обіймає всі головні події царювання нещасного короля, його боротьбу з могутніми вазалами, що повстала дякуючи двом його фаворитам Гавестону і Спенсеру, до яких він був занадто прихильний, можна сказати, з якоюсь божевільною впертістю; розрив із королевою, утрата престолу і нарешті смерть від руки підсланих убійць. Твір Марльо має велике значінє в історії англійської драми, як перша проба відтвореня певної історичної епохи; під його рукою драматична хроніка приняла форму драми з вірними драматичними положеннями і майстерно намальованими характерами. Заслуги, які поклав Марльо для розвою англійської драми, дуже великі. Коли згадаємо, що Марльо родив ся одного року з Шекспіром і помер не проживши й 30 років, тоді власне, коли

Шекспір написав декілька комедій і дві-три драматичні хроніки, коли пригадаємо той стан, у якому він застав драматичну штуку і в якому залишив її по собі, то мусимо схилити ся перед силою й оригінальністю його генія.

Третє місце в ряді Шекспірових попередників належить приятелю Марльо — Роберту Гріну. Крім ліричних віршів і великого числа оповідань, із яких деякі були дуже популярні, він залишив по собі кілька драм, поміж якими найкращими можна назвати ось які: „Історія Якова I Короля шотландського“, „Чернець Бекон“ і „Векфільдський полевий сторож“.

Хоча „Якова I.“ названо історією, себто власне історичною хронікою, але в сій драмі мало власне історичного, коли не рахувати трьох дієвих осіб: Якова I, його жінки Маргарити (у Гріна вона має ім'я Доротеї) і її батька, англійського короля Генріха VII, яких він поставив між собою не в ті відносини, в яких вони були в дійсності. Бажаючи надати своїй драмі більше розмаїтості і сценічності, Грін написав до неї вступ, де дієвими особами виступають Оберон і Ельфа, і помістив у саму драму декілька помічних сцен, в яких дієвими особами виступають прислужники.

Коли виключити сі сцени, так незграбно звязані з головною дією, то Грінову драму можна назвати досить гарно написаним твором. В ній видно брак добре обдуманого плану, та про те драматичний інтерес постійно зростає, деякі характери, як от приміром характер королеви Доротеї, змальовані артистично.

Найпопулярнішою драмою Гріна був „Чернець Бекон“. В основі її лежить середньовікова легенда про чорнокнижника ченця Бекона, що при помочи магії творив найрізкіші чуда. Малюючи тип чорнокнижника, Грін узяв ся до свого

завдання інакше, ніж Марльо, і змалював Бекона не таким, яким він був у дійсности, а таким, яким був змальований у легенді. Бекон Гріна, се не запеклий ворог схолястики, не великий піонер досвідного знання, яким знає його історія; се звичайний чарівник, що при помочи магії виробляє різні штуки. Хоча з ідейного боку Грінова драма не може бути поставлена поруч із Фаустром Марльо, за те з погляду драматизму вона значно ліпша. Дуже доладно зумів Грін злити в своїй драмі дві історії: історію Бекона й історію відносин Маргарити до Лесї та принца Уельського. Не мало оживленя і веселости надає Гріновій драмі особа фамулюса Беконowego Майльза, який сідлає самого чорта і на нїм їде до пекла.

Остання і найліпша Грінова драма Векфільдський полевий сторож виставлялась на сцені 1593 р., себто тоді, коли сам Грін уже помер. В основі драми лежить історичний факт— повстане графа Кендаля і деяких иньших вельмож у спілці з шотляндським королем Яковом проти Едварда III. В боротьбі короля з заговорщиками виростає до епічних розмірів особа Векфільдського полевого сторожа, що бере в полон бунтарів-льордів і тим способом робить кінець повстаню. Се ідеал народнього героя, бідного, але гордого своєю бідністю, який нічого не бажає за свої заслуги королеви. В Грінових драмах видно на кожному кроці руку романїста. Він не стілько дбає про єдність драматичного інтересу і оброблене характерів, скілько про складність інтриги і різнородність авантур. Але переносячи роман з усею його складною фабулою на сцену, Грін умів звязати нитки сеї рябої тканини так, що вони справляли бажаний ефект і не перешкаджали інтересови цілости. Ледве чи хто з драматургів-попередників Шекспіра, не виключаючи навіть і Марльо, зумів би звязати між собою дві

інтриги так дотепно, як се зробив Грін у Ченці Беконі. Заслуги Гріна в історії англійської драми можна сформулювати так : що зробив Марльо в сфері історичної трагедії або драматичної хроніки, те зробив Грін у сфері народно-романтичної драми. Обидва драматурги удосконалили обібраний ними тип, надали йому психологічні мотиви, оздобили прегарно змальованими характерами. З сих останніх найбільше вдали ся Грінови жіночі характери, і можна сказати без прибільшення, що в справі креації ідеальних жіночих характерів Грін послужив у деякій мірі взірцем для Шекспіра.

Хоча Шекспір залишив далеко за собою напів позабутих попередників і вважаєть ся батьком нової драми, та не требаж забувати, що вони промостили йому шлях, що без них він не був би тим, чим став. Вони вивели англійську драму з хаотичного стану, надали їй певне викінчене, прибрали в психологічні мотиви, удосконалили її дікцію, словом, зробили з неї артистичний твір. Коли полишимо на боці різницю таланів і розглянемо питанє з історичного боку, то мусимо признати, що Шекспір і його попередники належать до одної і тої самої школи драматургів, що в способі користування жерелами, групування сцен та укладання артистичного пляну в значній мірі навіть у мальованю характерів вони вживають таких самих способів, так що різниця між ними в відношеню до артистичної техніки полягає не стілько в самому замислі, скілько в більшій чи меншій мірі на його викінченю.

УІІІ. Шекспір.

Шекспір був ровесником Марльо. Він уродився 1564 року в Стретфордї, на річці Евонї, в графствї Варвік; дїм, у якому він уродився, доси ще показують одвідачам, хоча, звичайно, його не раз перебудовували. Біографічні відомости про Шекспіра надзвичайно бідні. Відомо, що батько його з початку був досить заможний чоловік, володїв двома будинками в містї, та потім матеріально звівся нінащо, і се власне примусило його, як переказують, узяти молодого Шекспіра із місцевої клясичної школи, де він придбав сякі-такі відомости в клясичних мовах. Документально відомо, що 1585 року Шекспір одружився з Гайною Гетвей, донькою сусіднього йомена, дївчиною незаможною, а до того ще на 8 років старшою від свого молодого чоловіка, і що 1585 р. у нього було вже трое дїтей. При такому станї залишати ся в Стретфордї для молодого і енергїчного чоловіка було просто неможливо, і покниувши жінку з дїтьми в містї Шекспір виїхав до Лондону в р. 1586—87, щоб там вишукати якісь засоби для удержання родини. Приїхавши до Лондону, Шекспір вступає з початку актором до трупи свого земляка Борбеджа, потім стає фаховим драматургом і пайщиком Блякфрарсрського театру, що належить до Борбеджа. Він авансує так хутко, що викликає заздрість у Роберта Гріна, який на підставі того, що Шекспір почав свою драматичну дїяльність перерібками драм своїх попередників, називає його вороною, оздобленою чужим пірєм, Іваном на всі руки, майстром, що уважає себе за єдиного чоловіка, який вмїє потрясати сценою¹⁾.

¹⁾ В англійськїм тексті shake-scene, трясї-сцена, натяк на прозвище Shakespear, що значить трясї-слис. — І. Ф.

Не задовольняючи ся своїми успіхами в ролі актора і драматурга, Шекспір видав у світ дві поеми, Венера і Адоніс (1593 р.) та Тарквіній і Люкреція (1594), присвячені нам його покровителю і приятелю, лордови Саутамптону. Коли 1595 р. відчинено другий просторійший театр „Глобус“, справи трупи Борбеджа стали ще більш успішними і члени її одержували чималу дивіденду. Що на долю Шекспіра випало не мало баришів, свідчить той факт, що 1597 року він купив у Стретфордї дім із садом. В р. 1598 популярність і слава Шекспіра була так велика, що відомий критик того часу Мірес порівнює його з Овідієм, Плавтом і Сенекою. Живучи в Лондонї Шекспір мав можливість вийти в ближші зносини з многими тодішніми літературними знаменитостями. Він приятелював із драматургом Флетчером, поетом, драматургом та перекладачем Гомера Чепменом, і з головним репрезентантом „побутової“ комедії Бен-Джонсоном. З кожною новою драмою зростала його популярність, а поруч із нею і доходи. В р. 1602 і 1605 він купив іще кілька кавалків землі за досить значні суми. Та видко, лондонські тріумфи мало задовольняли Шекспіра, бо щось біля 1608 року, під час своєї найбільшої слави, він залишає Лондон і переселяється до рідного міста. Впрочім віц не порвав зносин ні з театром, ні зі своїми приятелями. Є переказ, що він надсилав із Стредфорда по одній, іноді по дві драми річно і що його відвідували його лондонські приятелі. Шекспір помер 23 цвітня 1616 року на 53 році свого життя. З недостатчі біографічних даних не впливає, що Шекспір не тішив ся славою. Річ у тім, що в XVI віці літературна діяльність уважалась за діяльність нижчого порядку, а надто діяльність драматурга. Найвчасніші похвали сучасників відносять ся не до драм, а до віршів, поем та сонетів Шекспірових.

Аж у році 1598 Мірес вихваляв однаково його поеми, як і драми, а в р. 1623 Бен-Джонзон сьміло і без вагання славить Шекспіра як найбільшого драматурга всього сьвіта. Хоча відомости про Шекспіра, як про чоловіка і актора, ще скупіші, але всеж із них можна вивести, що він був прегарний актор і що його моральні прикмети викликали до нього глибоку повагу всіх, хто тільки мав нагоду пізнати його. Іє епітета м'який (gentle), з яким завше згадували Шекспіра, видно, що в його вдачі переважали делікатні, м'яккі риси, які завше очаровують людей.

Драматичну діяльність Шекспіра досить зручно можна поділити на 4 періоди, що в купі з тим будуть і моментами в розвою його творчости і сьвітогляду. До першого, найвчаснішого періоду Шекспірової творчости, крайніми межами якого треба поставити час приблизно від 1587 до 1594 р., належать головню перерібки чужих драм (Генріх VI, Тит Андронік, Усмирене Непокірної, Перікль, Комедія Помілок, Два Веронці і Змарновані любовні заходи), яких успіх на сцені викликав таке обуренє з боку близького смерти Гріна. Тут Шекспір, що очевидно не винайшов іще власного шляху, підпадає з одного боку під вплив кривавої в високім стилі трагедії Кіда і Марльо (Тит Андронік) і не менше кривавих старинних драматичних хронік (Генріх VI); з другого боку під вплив Плявта (Комедія Помілок) і італіських комедій та новель (Усмирене Непокірної, Два Веронці). Трагізм і комізм сих драм цілком зовнішній. Так у трагедіях доказом першого являють ся калюжі крови, відрубані і вирвані язика, за те в комедіях комізм основуєть ся на грі слів, або на зовнішній схожости, переодяганю жінок у мужеське убранє і на тій плутанині, яка випливає з сього і т. д. Останньою драмою сеї першої групи треба вважати комедію

„Змарновані любовні заходи“, скорше сатиру ніж комедію, де Шекспір в особі Дон-Армада осьміює той штучний, цвітистий високий стиль, якому він сам заплатив значну данину в Титі Адроніку і Генріху VI.

Другий або середній період Шекспірової творчости обіймає собою мало не 6 років (1595—1601). Тут талант Шекспіра доходить до дивного розвою і виявляє свою силу в витвореню найрізнішших форм драми. Ряд їх починає перша оригінальна трагедія Ромео і Юлія, про яку вже згадує 1595 року один сучасник. За нею йде фантастична комедія-сатира Сон літньої ночі, де поруч із реальними особами виступають як дієві особи і фантастичні істоти, легкі як вітер, невловимі як сон. В інших творах цього періоду можна завважити глибоке зацікавлене сутю життя і живіший інтерес до сучасних питань. В Венецькому кушці поет порушує поважне моральне питання про відносини формальної юридичної правди до правди висшої, моральної, основаної на співчутю, милосердю; потлумлене Шайльока показує, на боці якої стояв сам Шекспір. В комедії Дванацята ніч в особі Мальволію осьміяна пуританська нетерпимість і зовнішня сьвятість. В драмі Все добре, що кінчить ся гарно, Шекспір рішуче руйнує принцип родословної гордості. Коли граф Бертран Русільонський, гордий своїм походженням, цураєть ся достойної дівчини тільки тому, що вона походить не з вельможного роду, йому доводить ся вислухувати суворі декори короля і навіть власна мати вирікаєть ся його. Найбільш оригінальним здобутком другого періоду Шекспірової творчости є група історичних драм в англійської історії (Король Джон, Річард III, дві частини Генріха IV і Генріх V.) Сі драми мають величезне значінє в розвою драматичної творчости Шекспіра; вони прикріпили його до

землі, заострили його погляд у сфері практичних відносин. Тут одного заглядання в душу чоловіка було за мало, тут потрібно було уважно студіювати епоху, її життєві інтереси і стремління. Наслідки цього студіювання критики знаходять в історичних драмах Шекспіра, в яких, кажучи взагалі, вірно характеризується дух епохи і її найвидатніші діячі. В драматичних композиціях історичних драм Шекспірових є певні хиби, властиві подібним творам; їм бракує єдності і внутрішнього центра, а також епічного характеру дії, що припускає занадто великі епізоди. Впрочім се ухилене від законів драматичної техніки з лишком надолужується артистичною варієтністю самим епізодів (історія Фальстафа в Генрієві IV). До цього-ж таки періоду зачисляють ся також і Віндзорські кумасі, єдина побутова комедія Шекспіра, де в особі Фальстафа висміяно розпусне, збідніле, але горде своїм походженням дворянство, і комедія „Як вам до вподоби“ прегарна іділля, на якої світлому тлі малюється понура особа мелянхоліка Жака, якого сентиментальна мелянхолія являєть ся немов прольоґом до поважнішого і глибокого розчарованя Гамлета.

Вже в деяких творах другого періоду Шекспір порушив питання про вплив пристрасний на душу чоловіка. Комедія Венецький купець, се не що инше, як трагедія ненависти і пімсти.

В третьому, дорослому періоді сей мотив стає переважаючим, і головним завданням поета являєть ся малюване захитаного пристрасстю чоловічого духа. Так Гамлет, се трагедія розчарованя і пімсти; Макбет — трагедія честолюбности; Отелльо — трагедія заздлости і руйнуваня ідеалів; Король Лір збудований на мотиві дитячої невдячности, що отрокує душу героя, а Тімон Атенський — трагедія мізантропії і розчарованя, що ви-

ростають на ґрунті безмежної любови до людей, які обманюють Тімона і повертають сю любов зовсім у протилежне почуте. Похмурний тон сих творів свідчить про те, що він був відблиском песімістичного настрою самого поета, під впливом якого все жите ввижалось йому в чорному колірі. В сих усіх творах Шекспір виступає великим психологом, що глибоко заглядає в таємничі закутки чоловічої душі. До сього-ж таки періоду зачисляють ся і три драми з римського життя (Коріолян, Юлій Цезар, Антоній і Клеопатра) і драма глибокого змісту Міра за Міру, що своїм похмурним характером не уступає Гамлетови. Подібно до Коріоляна Міра за Міру, се драма гордості, різниця між ними полягає в тім, що Коріолян — представник римської патріціанської гордості, тоді як Анджельо, представник пуританської гордості духа в парі з пуританською нетерпимістю і зовнішньою сьвятістю. В творах сього періоду, що обіймає 1602—1608 р., драматичний таланти Шекспіра досягає найбільшої зрілості і відповідно до сього в дікції його помічаєть ся більше артистичної простоти, стислості і сили.

Четвертий і останній період драматичної діяльності Шекспіра характеризуєть ся критикою, як період спокою і примиреня з життям. Житєвий досвід зміцнює драматурґа і він не впадає в розпуку від житєвих суперечок і здаєть ся, більше схиляєть ся до віри в побіду добра, ніж зла. Сей настрої зразу відбиваєть ся на загальному кольориті і розвязці Цимбеліна, Зимової казки і Бурі. Несправедливо запідозрені Імоджена і Герміна одержують знову всі свої права і займають давні місця в серцях своїх чоловіків. Так само Просперо, дійшовши до переконаня, що прощенє більш радісне, ніж пімста, прощає своїх ворогів, що вигнали його з рідного краю; словом,

усї дісонанси розв'язують ся в загальну гармонію, що наповнює собою в останні роки життя душу поета, і критики небезпідставно вважають Бурю немов поетичним заповітом Шекспіра і ототожнюють могутнього чарівника Просперо, що розторошує свій чарівний скипетр і глибоко ховає в землю свою магічну книгу, з великим чарівником драматичної штуки, який стомившись від праць і тріумфів віддаляєть ся на спокій у Стретфорд, не відкриваючи нікому тайни своєї творчості і власти над серцями людей.

Для того, щоб стати в відношеню до Шекспіра на єдино вірну історичну точку погляду, треба відмовитись від того пересуду, якого тримають ся навіть такі визначні авторітети, як напр. Гервінус, немов то Шекспір застав англійську драму в хаотичному стані, немов би то він у своїх попередників міг навчитись хіба тільки того, як не треба поводити ся в штуці. Ставлячи питанє на історичну точку погляду, студіюючи Шекспіра як найбільш блискуче сьвітло із великої плеяди драматургів часу Єлисавети та Якова, ми сям ані скільки не понизимо його, бо тільки геній міг перерости і залишити далеко за собою такі визначні таланти, як Марльо або Грін. Вплив їх на Шекспіра, надто великий в ранішній період його творчості, ані троха не підкопує віри в його оригінальність, бо він обмежуєть ся лише на присвоюване зовнішніх форм, деяких техвічних засобів, але ніколи не переходить у суть Шекспірової творчості. Шекспір міг присвоїти собі білий вірш, що його перший ввів у драму Марльо, міг позичати у своїх попередників сюжети і навіть пляни драм, але йому нівідеки було позичати ні богацтва ідей, ні власного глибокого знаня людського серця.

Найголовніша прикмета Шекспіра як поета, се глибока правдивість малюнка, якою він пере-

висшує своїх попередників і сучасників. Ніхто з поетів не знав так людського серця, не завважував так тонко процесів людського духа і не вмів малювати їх так драматично, як Шекспір. Як високо цінив се сам Шекспір, видно з того, що він устами Гамлета (Акт 3, сц. 1) висловлює думку, що правдиве малюване життя, се головнє завданє драматичної штуки. Ся дорогоцінна риса не могла бути наслідком одних лиш емпіричних спостережень; хоча безумовно Шекспір був бистрим спостерегачем людської природи, але се йому було вроджено, як і всякому великому поету. Шекспір володів природним даром переносити ся в те положенє, яке малював і до такого степеня переживав його, що цілком забував себе, своє я і ставав на висоту цілком об'єктивного роздумуваня. На сьому дарі основуєть ся друга велика прикмета Шекспіра, а власне творчість характерів. Характери, утворені Шекспіром, се в більшости випадків живі особи, що виходять далеко за межі свого драматичного положеня. Їх основні риси — складність мотивів діяльності і сполученє типічного з індивідуальним. Ся ледви чи не найголовніша риса Шекспірової творчости прегарно зазначена Пушкіном: „Особи утворені Шекспіром, каже він, се не як у Молїєра типи такої чи иньшої страсти, такого чи иньшого порока, але живі істоти, наповнені многими пороками, многими пристрастями і обставини розвивають перед глядачем їх розмаїті і складні характери“. Але знанєм людського серця і творенєм характерів не обмежуєть ся завданє драматурга. Від драматурга вимагаєть ся, щоб він ужив сї дорогоцінні прикмети на послугу драматичним цілям, щоб зумів зробити певний характер фактором події, що розвиваєть ся перед нашими очима. І в сїм відношеню Шекспір не має собі рівного. Опіраючись на свою надзвичайну здібність утворювати

типи, він для розвою пристрастий героїв утворював ґрунт в їх характерах і в окружаючих обставинах, а до того ще так, що знаючи певний характер, ми легко можемо зрозуміти, чому власне певна пристрасть може впливати так, а не інакше. .

Дослідники Шекспіра потратили чимало часу і дотепу на те, щоб витягти з його драм основні його світогляду. Виходячи з різних вихідних точок вони натурально мусіли доходити до різних висновків. Одні малюють Шекспіра католиком, другі протестантом. І ті й другі забувають, що наші рями і клясіфікації занадто визькі для генія, що ставить до своїх героїв вуспі вимоги. Не приналежність до певного табору схиляє симпатії Шекспіра до певної особи, але безкорисне стремління до народнього добра, енергія духа, не підкупність морального життя. І тут, як і скрізь, він зумів відділити ество від зовнішньої форми і схиляючись перед першим, не надавав великого значіня другій. Думаючи напр. що еством релігії мусить бути віра в Бога і любов до людей, Шекспір був доволі байдужним до догматичних різниць між різними церквами; для нього як і для Еразма й вньших найліпших людей епохи Відродження, одним із головних релігійних догматів була толерантність, а еретиками були не ті, кого палили, а ті, що „підпалювали огнища“. Любовю і толерантністю проняті і його власні моральні погляди. Тільки велика і любляча душа могла вложити в уста просьвітленого нещастем Ліра золоті слова: „Нема в світі винуватих“, якими як авреолею оточуєть ся моральна особа Шекспіра. Так виглядають загальні основи Шекспірового світогляду, на скілько його можна зрозуміти на підставі його драм.

ІХ. Нарис розвою французької псевдо-клясичної трагедії.

Як у иньших краях, так і в Франції епоха Відродження дала драмі нові ваірці, прибрала драматичні твори в нові і більш закінчені з артистичного боку форми. В половині XVI віку повстала у Франції ціла школа гуманістів-поетів, відомих під іменем французької Пляяди. Ся школа ставила головним своїм завданєм присвоїти французській поезії поетичні форми вироблені клясичною старовиною. На чолі її стояли Пер Ронсар, що пробував своїх сил у всіх поетичних формах, вироблених старовиною: оді, сатирі і епічній поемі, і Йоахим Ді-Белє, теоретик школи, який у своїй „Обороні французького язика“ висловлюєть ся з призирством про старинний французький театр і кличе своїх товаришів завести у Франції панованє трагедії та комедії в античному зміслі. На сей поклик відгукнув ся приятель Ронсара, юнак Жодель, що написав трагедію „Полонена Клеопатра“, яку виставлено членами Пляяди в присутности короля і його двора, при чім ролю Клеопатри виконував сам автор (1552 р.). Величезний успіх „Клеопатри“ серед виших сфер свідчить, що вона цілком задовольняла смак осьвіченого суспільства в Франції. Написана в суворо-античному дусі, з хорами, вістниками і захованєм трьох єдностей (місця, часу і дії) Клеопатра Жоделя поклала початок тої псевдо-клясичної форми трагедії, яка опісля під пером Корнеля, Расіна і Вольтера досягла свого найвишого розвою. Діло почате Жоделем продовжували Гарні, автор трагедії Жиди (Les Juives), Мере, автор Софонісби і ин. В першій половині XVII в. на драматичному обрію явилось світло,

Пер Корнель, (1606 — 1634), якого твори усталюють тип французьких псевдо-класичних трагедій. Корнелю довелося почати свою літературну діяльність в епоху Рішельє, коли заснована ним і пронята наскрізь античними традиціями Академія була законодавцею артистичного смаку і критики. Вона пильно стежила за тим, аби драма мала античний характер із хорами і вістниками, аби в ній заховували ся відомі три єдності. Почавши свою діяльність веселими комедіями Корнель 1636 року виставив на сцені свого Сіда. І по темі і в її обробленю драма Корнеля мала не багато спільного з сучасними їй трагедіями і була осуджена академією як літературна ересь. Та хоча академічний педантизм і засудив Сіда, публіка захопила ся ним. Не дивлячись на се засуд академії вплинув на Корнеля дуже тяжко. Він виїхав із Парижа в свою вітчизну, в Руан, цілих три роки пережив у муках вагання й сумніву що до budouчого напрямку своєї літературної діяльності; нарешті, коли в р. 1640 появилася його трагедія Горацій (Ногасе), усі побачили, що гордий дух його був підломаний, що він цілком добровільно відрік ся своєї артистичної самостійності для того, щоб іти тими шляхами, які були вказані Арістотелем і академією. Всі інші його трагедії написані в псевдо-класичному стилі. Тема здебільшого позичена з класичної історії або легенди (Цінна, Поліевкт, Едип і ин.); колиж він іноді обробляє романтичні теми, напр. Дон Санчо Арагонський, то знов таки робить се в класичному дусі. На кінці свого життя Корнель став навіть теоретиком псевдо-класичної драми і написав декілька праць, в яких викладав свої погляди на завдане трагедії і на поетику Арістотеля. Головна мета сих творів — виправдати той рід трагедії, яким він придбав собі славу, т. є трагедію героїчну з її єдністю дії, надзвичай-

ними, неможливими в дійсності героями і трьома єдностями. Лессінг у свої Гамбурській драматургії, розібравши докладно Родоюну Корнеля, виголошує суворий засуд над усею драматичною діяльністю Корнеля. Сей засуд у наші часи не поділяється вповні навіть німецькою критикою, що зуміла стати супроти Корнеля на історичну точку погляду і вияснила позитивне значіння Корнеля для французької драми. Характерна риса трагічного стилю Корнельового, се його героїзм. Усі його герої одушевлені або героїчними ідеями, або властивими їм пристрастями. Він любить героїзм навіть у злочині. Далекий від усього розпещеного, він вигнав із своїх драм любов як головний мотив дії, бо вважав сю пристрасть невідповідною і навіть по трохи понижаючою для героїчної натури. Корнель розумів добре, що життєвим нервом кожної драматичної події є внутрішній конфлікт і у всіх тих випадках, де йому доводилось малювати ці конфлікти, він виявляв надзвичайний драматичний талант. Головною хибою трагедій Корнеля є його невмілість творити живі особи, у котрих типове зливалось би з індивідуальним, як се бачимо напр. у Шекспіра. Герої Корнеля — се олицетворення різних пристрастей і тому то вони здебільшого не справляють ілюзії. Щож до форми Корнельових трагедій, то її бездушна правильність і біднота її перипетій були наслідком панування псевдо-класичної теорії драми з її неодмінними єдностями, а її риторичний характер можна пояснити впливом старих римських трагедій, яких автором уважали Сенеку і на котрих виховувалися всі драматурги, сучасні Корнельови та й навіть сам Корнель. Збудовані на зразок античних трагедій, французькі трагедії не малювали історію стурбованого пристрастю людського духа, як напр. драми Шекспіра, але драматизували один лише момент, кризу, що була

власне наслідком сього схвильованя. Відси домагане концентрації і строго проведеної єдності дії.

Щоб зрозуміти вповні псевдо-клясичну поезію в загалі і псевдо-клясичну трагедію з окрема, треба її студіювати в звязку з поетикою (*L'art poétique*) Буальо, що довгий час була критерієм для кваліфікації поетичних творів у Франції. Поетика Буальо, що вийшла в світ 1674 р., мала величезний вплив не тільки у Франції, але також у Англії, в Німеччині і навіть у Росії. Вона збудована головним робом на взір „*De arte poetica*“ Горація і написана, слідком за ним, віршами. Хоча віршова форма була не зовсім відповідна для систематичного викладу поетичних теорій, але завдяки їй Буальо мусів додержувати надзвичайної точности в своїх дефініціях поетичних родів і форм і ті дефініції, одягнені в звучні вірші, легко заховувались у пам'яті. Вибір такого авторитета, яким був Горацій, можна пояснити його делікатністю, здоровим розумом, почутем міри — прикметами, які більш усього підходили до урівноваженої, розсудливої і делікатної натури самого Буальо. Над своєю працею „*L'art poétique*“, що складаєть ся із 4 пісень, Буальо працював щось біля 5 років, так що на кожную пісню випадало більше року розваги, праці і шліфованя. Перша частина містить вступ, у яким Буальо викладає загальні принципи поетичної творчости і перелічує хибі стилю: вульгарний тон, надутість і грубий комізм. По думці Буальо форма і стиль — головна річ, а думка другорядна, бо найблагородніша і висока думка ніколи не може зробити вражіння, коли ображує слух. Пісня кінчить ся порадою поетам, працювати довго і пильно, над своїм стилем, щоб зробити його подібним до прозорої течії, що протікає серед покритого квітками луга. В другій частині Буальо переходить до окремих поетичних форм і викладає теорію іділлі, елегії, оди і сатири. Третя пісня присвячена тра-

гедії, комедії і епопеї. Викладаючи теорію трагедії Буальо особливо підкреслює необхідність вдержання трьох єдностей. В викладі про ціль трагедії йде слідком за Арістотелем і вимагає, щоб трагедія викликувала страх і співчутє. Не мало і в тій піснї він завдячує Горацію, від якого позичив наказ уникати на сцені чогось непевного, малювати героя відповідно до його традиційного характеру і надавати кожній страсти відповідну їй мову. З другого боку від Арістотеля він переймає правило, по якому герой не може бути бездоганним, а повинен мати якусь хибу, яка й доводить його до загибелі. Після короткого нарису історії комедії Буальо викладає її теорію, при чім ставить головним правилом для комічного письменника пильне студіюване і правдиве малюване людської природи. Позичаючи у Горація відому характеристику чотирьох зростів, він вимагає, аби письменник у своїх характеристиках мав на увазі зріст героя, щоб напр. не примушував юнака бурчати, як якогось діда; даючи драматургови заповіт студіювати дійсність, Буальо обмежує сферу студіюваня тільки королівським двором і містом (*étudiez la cour et connaissez la ville*), що по його думці лиш одні можуть дати зразок доброго тону. В четвертій і останній піснї Буальо говорить про високе і просвітне значінє поезії і про те, що поет мусить мати на увазі ідеальні ціли — славу, подив і захват сучасників, а не матеріяльні інтереси, бо одна думка про них понижує вже штуку.

Беручи поетику Буальо в цілости треба сказати, що вона має досить велике значінє, як найповніший і найточніший вираз псевдо-клясичної теорії. Впрочім між ідеями Буальо є не мало таких, які й доси не стратили ще своєї сьвіжости. Такою напр. є його увага, що ясности стилю не можна досягнути без ясности думки, що справжнім жерелом поезії є зхвильоване чутє серця,

що письменник тільки тоді може зворушити, коли сам зворушений. Праця Буальо вінчить ся похвальним гимном Людовіку XIV, якого похвала надала його праці особливе значінє.

Від Буальо, любимця Людовіка XIV, натуральний перехід до літератури епохи великого короля, що обіймає собою другу половину XVII в. і переходить навіть у XVIII в.; але перше треба переглянути першу половину XVII в., яка містить у собі зерна того, що розцвило пишним цвітєм в епоху Людовіка XIV.

Найвидатнішим поетом першої половини XVII в. був Мальзерб. Буальо вбачає головну заслугу Мальзерба в тім, що він перший із французьких поетів дав відчуття в своїх віршах красу і музичність ритму. І се цілком вірно. Мальзерб не належав до тих поетичних натур, що люблять літати на крилах вітхненя, забуваючи про все окруженє, але він володів поетичним чутєм і майстерно володів віршем, хоча віршова форма не так легко давала ся йому. Хоча він і писав на замовленє, виспівуючи з початку Генріха IV, а потім Рішельє, але вмів надати французькому віршови таку викінченість, до якої ніхто до нього не доходив. Але сього мало; як суворий пурист у відношеню до язика, він вигнав із нього чимало слів і виразів, уведених поетами Плеяди, але противних духови французького язика. Кажуть, що на смертному ліжку він по правив в граматичну похибку сьвященика, який причащав його, а коли останній завважив, що тепер не час займати ся такими незначними річами, Мальзерб відповів, що він до кінця життя буде боронити чистоту французької мови. Але се сьмішне захопленє не повинно закривати очі на справжнє значінє Мальзерба. Він причинив ся чимало до виробленя французького язика не тільки поетичного, але також і прозаїчного. У сучасних йому поетів ми

даремно шукали би такої точности, сили і такої артистичної простоти; анї одного незграбного епітету, анї одного виразу висловленого надутим стилем; анї одної силуваної метафори. Не дивнож за тим, що поетичний стиль Мальзерб став взірцем для всіх пізніших поетів.

X. Еволюція французького роману.

Поруч з оновленням ліричної поезії починається оновлення також у сфері повістярської літератури. Замість застарілого лицарського роману являється кілька нових форм: роман пастирський, роман психологічний, роман сатиричний і роман реальний. Пастирський роман у Франції зродився під впливом італійських („Аркадія“ Санназаро) і еспанських зразків („Діана“ Монтемайора). Найліпшим зразком пастирського роману у Франції була „Астрея“ Онорé д'Ірфé, якої герой Селядон став епонімом галянтного кавалера. Значна роль, яку відіграє жінка в романі д'Ірфé, примушує вже прочувати царство сальонів, що має наступити незабаром. Найзнаменитшим із тих сальонів був сальон маркизи Рамбульє. Біля прегарної господині збирався в першій половині XVII віку тісний світський і літературний кружок, що надавав тон цілому вишньому товариству Парижа і впливав на літературу, бо між його членами були Мальзерб, Бальзак, Буатюр і ин. Розмовляли в сальоні про все, по черзі порушували політичні новинки, громадські, а також і літературні; хтось із мужчин приносив сонет або мадритал, який зразу підпадав критичному розбору присутних; закиди і в загалі вся суперечка велась у лагідному тоні, так що навіть

і самолюбний автор не міг образити ся. В загалі тон, що панував у сальоні Рамбульє, був як найделікатніший і галантний. Дами не інакше звали одна другу, як „*ma chère*“ (моя дорога), відки й пішло прозвище „*les précieuses*“, (многоцінні), що з початку не мало ще комічного змісту. Без сумніву, література завдячує сальйоні пані Рамбульє очищене язика від безсоромних виразів і облагороджене смаку, але також не підлягає сумнівови й те, що змагане до краси мови поволи прибрало форми манерности і кокетованя вигаданими виразами, що й було висміяне Молієром у його комедії „Сьмішні дорогенькі“ (*Les précieuses ridicules*). На ґрунті штучного сальйонного тону, що панував у сальйоні пані Рамбульє, повстали романи панни Скідері, яка за молодих років була постійним гостем того сальйону, а на старість відкрила свій власний сальйон. Найголовніші її романи були „Великий Кир“ (*Le Grand Cyrus*) і „Клелія“ (*La Clélie*); кождий із сих романів обіймає по кілька томів; хоча по заголовку ті романи ніби то історичні, але в них так само мало історичного, як і в пастирському романі д' Ірфє. Під старонерськими і римськими іменами письменниця вводить своїх сучасників, що розмовляють спеціалним штучним язиком сальйону де Рамбульє. Ті романи були в великій моді; навіть париська академія признала їх авторці першу нагороду за красномовство. Справа стояла так доти, доки Буальє смертельно невразив сю ґрупу одною своєю сатирою, зарахувавши їх до категорії тих псевдо-творів, якими може захоплювати ся тільки провінція.

Пробу надати сальйоновому романови психологічну основу бачимо в творах пані де Ляфает. Реформа, якої вона піднялась, полягає в тім, що вона значно скоротила елемент авантури на користь елементу психологічного. Загибель ко-

раблів, крадіж, поєдинки відступають на задній план і займають значно менше місця, ніж аналіза пристрастий і характерів. Фабулу її найліпшого роману „Princesse de Clèves“ можна розповісти в кількох словах. Героїня роману, молода і прегарна жінка, виходить заміж за нелюбого чоловіка. Випадково вона зустрічаєть ся з Меде Немуром і закохуєть ся в нього. Довший час вона боїть ся признатись самій собі до свого могутнього чуття, що обхопило її серце. Вона бореть ся з собою, почуває докори сумління і прохає чоловіка відвезти її на село. Чоловік виконує її просьбу, але швидко по переїзді на село вмирає. Героїня переживає ще більші муки, обвинувачує себе за смерть чоловіка, відмовляєть ся від щастя жити з Немуром і на завше вступає до монастиря. Вищі класи суспільства, змальовані в романах пані де Ляфает, виступають перед нами в привабливому світлі, і коли вона, вихована в салоні пані Рамбульє, відступає трохи в сьому від житєвої правди, то за нею в кождім разі лишаєть ся заслуга, що поставила роман на психологічний ґрунт.

Кажучи про еволюцію французького роману не можна минути мовчанкою „Комічний роман“ (Le roman comique) Скаррона, що являєть ся таким самим новатором у сфері роману, як і пані де Ляфает. В першій половині XVII в. французька література була засипана сантиментальними героїчно-пастирськими романами, яких герої витончено і манерно висловлювали свої почуття. В сих салонних героях нема ані типічності, ані житєвої правди, а від їх промов віє чимось робленим і штучним. І нараз серед сього натовпу перебраних пастушків і селядонів являють ся живі люди з визначно зарисованими характерами, від яких віє житєм та правдою. Таке було вражінє, яке справив на публи-

ку в 1651 р. роман Скаррона. Сучасні свідочтва констатують, що публіка повернула в туж мить спину до сантіментальних і пастирських романів і взялась за читане роману Скаррона, який мав надзвичайний успіх. Героїв свого роману автор вибрав не з висшої класи суспільства, що звесім відучилась балакати по людському, а з суспільного дна, із сфери провінціальних акторів. У „Комічнім Романі“ оповідасться історія одної мандрівної трупи, що їздить скрізь по Франції у своїм величезнім фургонові навантаженому різними театральними причаудами. На версі його сидить красуня - акторка, а довкола неї сидять актори, одягнені в на пів історичні, на пів льокайські одіня, узбровні від ніг до голови, щоб боронити касу трупи і своїх дам. Тут змальовано надзвичайно артистично кілька типів акторів і акторок. Величезний успіх Скарронового роману свідчить, що поруч із романом пастирським і героїчним, який малював ідеальні боки життя, народжувавсь новий рід роману, пронятого реалізмом і життєвою правдою.

Роман Скаррона, що має багато сцен і типів вихоплених просто з життя, являєтьсь натуральним переходом до реально-побутового роману. Головними репрезентантами реального роману у Франції в XVII в. були Сорель і Фіретієр. Сорель лишив по собі два романи: Комічна Історія Франсіона (*L' Histoire Comique de Francion*) і Пастух-дивак (*Le berger-extravagant*). Перший свій роман Сорель написав на подобу еспанських шахраюватих новел (*La novella picaresca*). Рямкою його є автобіографія героя, молодого чоловіка з гарної сім'ї, але страшного пройдисвіта, який опиняєтьсь в Парижі, знайомитьсь з різними людьми, переважно з літературною богемою, сам пробує жити літературною працею, терпить голод, не раз попадає з модного салюну в брудну таверну і навпа-

ки, потім мандрує по провінції серед різних пригод поки нарешті не попадає до палацу якогось заможного барона, що приймає його з доброю душею і якому він оповідає всі свої пригоди. Літературне значіння Франсіона полягає в тім, що він був першим у хронологічному ряді реальним романом у Франції, першою, правда — трохи карикатурною-картиною французького суспільства в першій половині XVII в. Про успіх роману можна судити вже по тім одним, що до кінця віку він вийшов у 60 виданнях. До такого успіху чимало причинився і той факт, що публіка під псевдонімами пізнавала особи тодішніх літературних знаменитостей, Бальзака, Буаробера і ин. Другий роман Сореля „Пастух дивак“ — се явне наслідування Дон-Кіхота. „Я не можу терпіти — каже автор у передмові, — існування дурних людей, що уявляють собі, мов би то їх романи дають їм право вважати себе за людей з делікатним смаком (beaux esprits)“. Такими він уважає не тільки авторів пастирських романів, але також і всіх тих, хто відступає від реального ґрунту і літає в фантастичних сферах. „Я хотів би, каже автор, щоб моя книга була могилою для подібних літературних нісенітниць“. На підставі цього можна було би уявити, що роман Сореля буде літературною сатирою, але се несправедливо, бо автор поруч із літературними дурницями зачіпає і багато соціальних хиб, осьміює хиби і дивацтва своїх сучасників. Роман Сореля написаний по плану роману Сервантеса. Подібно як Дон-Кіхот, начитавши ся рицарських романів і уявивши себе мандрованим рицарем, виражається для своїх чудернацьких учинків, так герой роману Сореля, Люї, син поважного фабриканта шовкових матерій, під впливом читання Астреї уявляє себе пастушком, опускає батьківський дім, одягається в пастушу одіжку, називає себе Лі-

зісом і наймасть ся пасти стадо в околицях С. Люї.

Від Сореля переходимо до другого представника реально-побутового роману у Франції—Фірет'єра, що у своїх творах свідомо про-водив реально-сатиричні ціли. Щоб осягнути се, треба, по думці автора, писати так, щоб читач зразу пізнав людей, яких бачить кожного дня. Із перших слів автора видно, що він не захоче йти натоптаним шляхом, а буде стреміти стати оригінальним. Замість хитрощів, яких звичайно вживають романісти, що наповняють своє оповіданє неймовірними пригодами героїв, автор має на увазі оповісти кілька любовних історій, що відбувають ся між особами, яких не можна навіть назвати героями або героїнями. „Мої герої, каже автор, не підуть на чолі армій, що завоювали державу; се — люди середньої кляси, що мирно йдуть собі звичайним шляхом. Одні з поміж них будуть гарні, другі погані, але се не значить, щоб люди вавіть найвисшого лету не мгли пізнати в них себе“. Такими є герої найліпшого твору Фірет'єра „Буржуазійного Романа“ (Le Roman bourgeois). Роман Фірет'єра одбиває в собі досить значний факт культурного життя Франції — піднесенє буржуазії. Під опікою державної влади, що з таким підозрінєм дивить ся на аристократичні групи, які ще до недавна мали славу бунтарів, буржуазія продираєть ся всюди — і в магістратури, і до адміністрації, і до літератури. Сен-Сімон обурюєть ся, що міністеріяльні теки, що були колись привілем висшого стану, попали до рук таких людей, як Лешельє і ин. В тій боротьбі двох кляс література XVIII в. стояла на боці аристократії, як кляси більш освіченої і прихильної до літератури. Свої антибуржуазійні тенденції автор висловлює в багатьох місцях свого роману. Коли розглядати

останній з артистичного погляду, то він виступав перед нами як ряд жанрових малюнків, написаних із великою силою і значним числом деталей. Ніде буржуазійне життя XVII в. не було змальоване так докладно, як у цьому романі. До позитивних прикмет його треба зачислити майстерне зпароване точного, докладного оповідання й дуже тонкої та злобної сатири. Характери зазначені в загальї яскраво і правдиво, хоча фарби покладені занадто густо і досить часто портрет, дякуючи цьому, став карикатурою.

XI. Паскаль.

Найвизначнішим письменником першої половини XVII в. був Блез Паскаль. Крім творів цілком наукових він лишив по собі дві праці: Провінціяльні листи (*Lettres provinciales*) і Думи (*Les Pensées*), якими придбав собі величезну славу. Перша праця написана під час жорстокої полеміки Єзуїтів із прихильниками протестанської секти Янсеністів, що жили в Пор-Рояльському монастирі. Єзуїти тіпились: їм пощастило добити ся засудження Янсеністів на соборі католицького духовенства. Лишалось лише Сорбонї сказати остатнє слово і тоді сам Пор-Рояль був би відразу зачинений. Паскаль, що співчував Янсеністам і приятелював із головою їх Арно, зважив ся взяти їх під свою оборону. Обміркувавши добре, Паскаль зразу зрозумів, що Янсеністи напевне програють справу, коли будуть обертати ся в сфері теологічних тонкостей, цілком незрозумілих більшості публіки; маючи се на увазі він зразу-ж переніс питанє на ширший і зрозуміліший ґрунт моральних принципів і віддав процес між Янсеністами та Єзуїтами на суд громадського сумління. Він майстерно

вивів на свіжу воду казуїстику Єзуїтів, зганьбив їх гнучку і безчесну мораль, завжди здатну виправдати всі засоби для осягнення ціли. Боротьбу Янсеністів з Єзуїтами він змалював як боротьбу правди з насилєм, волі з деспотизмом, моральних принципів із безсердечним і безпринципним егоїзмом. В кінці Паскаль звертаєть ся з красномовним покликом до париського парламенту і просить його захистити релігійну свободу Франції. Вражине, справлене книгою Паскаля, було просто надзвичайне. Все, що було ліпше і благородне в краю, звернулось зі слівчутєм до пригноблених Янсеністів і від сього часу імя Єзуїтів став синонімом лицемірства, нетерпимости і брехні. Єзуїти попробували було полемізувати зі страшним противником, але їх „Апология казуїстів“ (Apolo-
logie des casuistes) не мала успіху і що найгірше, само духовенство ввєднало у папи її заборону. По смерті Паскаля 1662 р. в Пор Роялі в його покою знайшли декілька пачок різних нарисів релігійно-морального змісту, відомих під назвою „Дум“. Віддалившись після блискучого успіху своїх „Провінціальних листів“ у Пор-Рояльську самотність, Паскаль присвятив себе молитвам і релігійному роздумуваню і поволи став справжнім аскетом. Одна думка цілком наповняла його душу: що з ним буде по смерті? Віра давала відповідь на се питанє, але тільки йому особисто; він знав, що на світі є багато скептиків і віруючих, йому хотілось відкрити очі всім темним, переконати тих, хто вагаєть ся, навдати сорому всім гордим на свій розум. Із сею метою він надумав ся написати працю про релігій, якої уривки дійшли і до нас у його „Думах“. Перш усього Паскаль дивуєть ся байдужности чоловіка перед страшною загадкою його існуваня, на розв'язанє якої він мусів би присвятити всі свої сили. Бож справді, що таке чоловік, як не злука

всіх нерозв'язаних суперечностей? Се в одній і тій самій хвилі найбільша і найнікчемійша з усіх істот; він спостерігає своїм розумом найглибші тайни природи, та досить раз вітрови дмухнути, щоб погасити на завше світич його життя. Все, що він задумує, свідчить в один і той же час і про силу його думки і про слабкість її, бо на кождім кроці його розум зустрічаєть ся з непереможними перепонами. Незначний період часу призначено для його життя і з сього короткого речинця він не вміє скористати так як слід і заняти ся „одним на потребу“. Дякуючи сьому він з усіх сил спішить забути ся, бавить ся ріжними цяцьками, грою, полюванем, полїтикою і таким робом губить увесь свій час, поки — своєю дорогою — останній не вбе його. Так минає все життя чоловіка. А тим часом у чоловіка не перестають жити інстинкти великого і божественного, він нещасливий і безсильний, вічно терпить і знає, що терпить, і в сьому полягає його великість; хоч який безсильний, але він кермує цілим світом, позбавленим сього самопізнання; він умирає, але знає, що по смерті знайде розв'язку тої загадки, що не давала йому спокою за життя. Таким робом великість і нікчемність — се два пункти, до яких по думці Паскаля сягає кожен час людська натура. Як же пояснити сю суперечність? Перед власним поясненем Паскаль наводить ті поясненя, які давали питання про загадку істнованя людського стоїки і скептику. Показавши їх односторонність, Паскаль стверджує, що лиш одно християнство може пояснити сю суперечність, бо воно навчає, що перед своїм упадком чоловік перебував у станї невинности і досконалости, якого сліди заховались аж до сього часу в стремлїню чоловіка до ідеалу. По упадку розум чоловіка помутив ся, воля стала на стільки безсилою, що не може дійти до досконалости без участі ласки

божої. Ось чому стільки суперечностей завважуємо в природі чоловіка. Таким робом християнство являєть ся єдиною гіпотезою, здатною розв'язати загадку істновання чоловіка, і в тім полягає доказ його правдивості, як релігії. Крім доказу правдивості християнства „Думи“ Паскаля містять у собі масу глибоких спостережень над життям і людьми, а до того висловлених так зрозуміло, що легко затримують ся в пам'яті. Бажаючи в'яснити єство природи чоловіка, Паскаль мусів стати моралістом, і висловлені ним думки про чоловіка в загальї займають мало не половину всіх його *Pensées*. Я наведу декілька таких думок, що так вражають читача своєю глибиною і силою вислову. „Люди часто змішують свою увагу зі своїм серцем і вважають себе наверненими, коли вони починають іще тільки думати про наверненя“. „Серце має свої розумні основи — не відомі розумови“. „Люди, що утворюють антитези, насилуючи значіне слів, стають подібні до тих, хто робить у своїй хатї фальшиві вікна для симетрії“. „Найліпші книги ті, яких читачі думають, що вони самі написали їх“ і т. д.

Як у стародавній трагедії один хор говорить за всіх, висловлюючи почуття спільні всім хористам, так і в історії коли-неколи являють ся люди, що носять на собі тягар загального суму і одержують право говорити за всю людськість. До таких людей треба зачислити і Паскаля; його „Думи“ лишать ся безсмертними, поки загадка людського істновання не буде розв'язана, поки кождий із нас не перестане в його словах бачити могутній вислов того, що ледво наклеюється у власній душі.

XII. Боссюет.

Другу половину XVII віку називають звичайно епохою Людовіка XIV, якого самостійне правління почалося 1661 р. і продовжувалося більше ніж півстоліття (до 1715). Сю епоху, прославлену іменами Молєра, Ляфонтена, Буальо, Расіна і ин., називають звичайно золотим віком французької літератури і пояснюють навіть розцвіт її тою протекцією, яку давав їй Людовік XIV. Свою репутацію як Мецената, що сприяв розвоєви літературних талантів у Франції, Людовік XIV мусить завдячувати перш усього всім письменникам, що були у нього на удержаню і прославляли його з особистих мотивів. Потім Вольтер у своєму *Siècle de Louis XIV*, засліплений блиском двора і літератури, перелічує всіх письменників, артистів і учених, що доживали свого віку при Людовіку XIV, набували собі славу або навіть появляли ся на сьвіт при ньому, вихвалює епоху великого короля золотим віком для літератури і штуки. Коли виключити із реєстру, уложеного Вольтером, таких письменників, як Паскаль, що видав свої *Lettres Provinciales* 1656 року, т. є. п'ять років до повноліття Людовіка XIV, або Корнель, що хоч і помер за часів Людовіка XIV, але написав свої ліпші твори раніш, ніж останній зробив ся королем, то на долю Людовіка приходять ся Молєр, Лябрюєр, Буальо, Ляфонтен, пані Севіне і Расін. Твори всіх цих письменників (виключаючи впрочім Молєра) дійсно відбивають у собі ті ідеї і погляди, якими була пронята атмосфера блискучого двора Людовіка XIV.

Огляд літератури епохи Людовіка почнемо від Боссюета, на якого творах відбив ся той дух дисципліни, та апотеоза королівської влади, яка

в певній мірі була обов'язковою для всіх письменників сеї епохи, а особливо для тих, що попали в сферу впливу королівського двора. Популярність Боссюета була подвійна: він був відомий як духовний оратор і славився як письменник. 1661 року, ще молодим чоловіком, він почав проповідувати в придворній церкві в Люврі; цілий Париж збігався слухати його. Як і всі великі проповідники, Боссюет не писав своїх проповідей; у нього був лише плян та відповідно підібрані цитати із св. Письма; врешті він віддавав себе своєму натхненню, яке ніколи не зраджувало його. Головна позитивна прикмета проповіді Боссюета — сила діалектики. З незрівняною діалектичною умілістю порівнює він велич Творця і нікчемність чоловічого розуму. З останнім він провадить справжню боротьбу, що в багатьох місцях нагадує Паскалеву; він ставить тези, проти яких не можна сказати нічого з точки погляду розуму і витягає з них висновки, від яких нема сил ухилитися. Промови свої він виголошував бисто і вони були подібні до бурхливого потоку; коли на його шляху попадались квітки красномовства, то скоріш він захоплював їх за собою, ніж хотів прикрасити ними свою промову. Та не дивлячись на величезний талант Боссюета як мовця, на всю досконалість форми, в проповідях його є щось і жорстоке. Він вражає і осліплює, але не зворушує і не лагодить. 1679 р. Боссюет, покликаний на вчителя до сина Людовіка XIV, написав свою знамениту працю „Discours sur l'histoire universelle“, що мала бути йому підручником для викладання дофенови історії. Із вступу видно, що Боссюет мав на думці написати щось подібне до філософії історії і що центральним пунктом у його викладі буде релігія. Відповідно до цього пляну праця розпадається на 3 частини: 1) перша не що інше, як повторний конспект загальної історії

від сотвореня світа до Карла Великого. 2) Друга — історія релігії двох народів, що були органами божої обяви Жидів і християн. Викладаючи історію Жидів Боссюет завше підкреслює тісну звязь її з історією християнства через пророкування. 3) В третій частині Боссюет розбирає причини зросту і руїни різних держав, паралельно проводячи звязь історії останніх з історією церкви. В цілому творі панує теологічна точка погляду і освітлюване з сеї точки історичних подій. По думці Боссюета Асирійці і Вавилонці були знярядом гніву божого на Жидів; Перси сотворені були на те, аби відбудувати жидівську державу; Олександр Великий і його наступники, щоб охороняти її; Римляни, щоб захищати її від властолюбства сирійських царів. Основна думка Боссюета така: історія, се поступ людськості під проводом Бога до християнства, що досягло свого втілення в католицькій церкві. Гердер занадто перецінює Боссюета, називаючи його батьком історичної науки. Се правда, історія, се представлене поступу всіх сфер народного життя, а не одної тільки релігійної сфери. Дивлячись на історію як на поступ із теологічної точки погляду, Боссюет цілком минув цивілізації Індії і Греції і всіх людей приніс у жертву жидівському народови.

ХІІІ. Ляфонтен, Лябрюєр і пані де Севіне.

Коли читаємо байки Ляфонтена, він являється нам чоловіком потрохи скептичного, але самостійного розуму, добрим учителем людей, що

дивить ся з поблажливим, хоча й лукавим усміхом на людські слабости і між иньшим до речі подає їм поради практичної мудрости. В дійсности се був чоловік, хоч трохи й веселої вдачі, але страшенно розпусний і позбавлений міцних моральних принципів. За молодих часів він пробував вступити до духовного стану, але по якімось часі виступив; пробував дістати посаду, але мусів скоро залишити її, бо був нездалим урядовцем; спробував одружитись, але показав ся поганим мужем і по якімсь часі розвів ся з жінкою. Покинувши жінку Ляфонтен ніколи не мав власної хати і став перш-усього нахлібником у міністра Людовіка XIV, Фуке. В салоні Фуке Ляфонтен зазнайомив ся з Буальо, Молієром і иньшими видатними письменниками свого часу. Коли Фуке попав у неласку, Ляфонтен не відвернув ся від нього і написав оду до Людовіка XIV, в якій зважив ся прохати за свого покровителя. Від Фуке Ляфонтен перейшов до племінниці Мазарена — княгині де Бульонь, і жив у її палацу біля Шато-Тьєрі. На її бажанє він написав свої оповіданя (Contes), в яких наслідував Боккачія, і роман „Любов Псіхеї й Амура“ (Les amours de Psyché et de Amour). Від княгині де Бульонь Ляфонтен перейшов до пані деля Саблієр, у якій прожив більш ніж 20 років. Маючи покровительками видатних дам, що займали високе становище в суспільстві, Ляфонтен міг сподівати ся, що одержить доступ до двора, що промінь королівської милости спаде на нього. Але його надїям не пощастило здійснитись. Не дивлячись на те, що Ляфонтен безбожно підлещував ся до короля, називав його Апольном і другим Сонцем і не стидав ся виспівувати такі ганебні вчинки Людовіка, як скасованє Чантського едикту, король виявляв повну байдужність і не допускав його до свого інтимного кружка. Року 1674, коли акаде-

вія обібрала Ляфонтена своїм членом, Людовік відмовив затвердити його доти, доки не виберуть улюбленого ним Буальо. Останній рік свого життя Ляфонтен провів так, що ледви чи можна було сподіватись від такого непутячого чоловіка. Він захорував і злякав ся смерті і будущего життя, бо невольні муки станули перед його хороку уявою в цілій їх реальности. Одужавши він почав перекладати на вірші церковні пісні і вони були останніми його творами, бо він помер 1695 року. Найбільш оригінальним твором Ляфонтена вважають ся його байки. Їх оригінальність полягає впрочім не в темі, але в виконанню. Позичаючи зміст у Федра і Езопа, Ляфонтен надає їм артистичне оброблене і справді виступає артистом. Тен у своїй студії про Ляфонтена (*La Fontaine et ses fables*) прегарно вияснив суть поетичної манери Ляфонтена в порівнянню з манерою його клясичних вірців. Де у Езопа і Федра сухе оповідане без характерів, там у Ляфонтена ціла драматична сцена з прегарним мотивованем дії, яке впливає з артистично змальованих характерів. Що до моралі байок Ляфонтена, то вона дуже песімістична. Із власного життєвого досьвіду він прийшов до того гіркого висновка, що не право і моральність, а сила і лукавство панують на землі, і се переконане впливає з більшости його байок. „Сильні“ сього сьвіга льви, тигри, орли і т. д. тільки й думають про те, щоб тиснути і експлюатувати зайців, овець, соловіїв, які ніби то й сотворені на те, аби бути здобичю для сильних. А ті з поміж них, хто має більше розуму в голві, стають підлизамн, улещують сильних і під їх охороною самі роблять усякі неправди. Такий був той гіркий досьвід, до якого прийшов уважний спостерігач людської природи за блискучого царюваня Людовіка XIV.

Від байкаря Ляфонтена натурально буде перейти до славного сатирика і мораліста Лябрюєра, якого твори, невеликі скількістю, по своїм внутрішнім якостям і стилю давно вже визнані класичними. Головний твір Лябрюєра має назву „Про характери, або звичаї сього віку“. (Les caractères ou les moeurs de ce siècle). Із передмови видно, що книга написана на підставі реальних спостережень і що метою автора було причинити ся до поліпшення сучасних звичаїв. Твір розпадаєть ся на кілька відділів. Про твори людського розуму, про особисті заслуги, про жінок, про подарунки фортуни, про двір і т. д. В кождім відділі є декілька влучних уваг, по стилю, короткості і глибині нічим не гірших від „Думок“ Паскаля. Наведемо деякі з них: 1) Старати ся забути щось, значить постійно думати про се; 2) Треба сьміятись раніш, ніж досягти щастя, боячись умерти, ні разу не сьміявшись. Сам Молієр міг завидувати такій влучній і руйнуючій характеристиці сьвятоші, яку подибуємо у Лябрюєра: „Сьвятошею можна назвати того, хто при королю - атеїсті видає себе за атеїста“. Що надто вражає в книзі Лябрюєра, то те, що проживши майже все своє життя при дворі Конде, він не проняв ся тим зневажливим відношенням до народу, яке панувало в сій родині, навпаки, в „Характерах“ в місця проняті глибоким співчуттям до народу і його тяжкої долі. Сі уступи Лябрюєра звучать різким дисонансом у пехвальному хорі решти письменників Людовіка XIV і виявляють у нім чоловіка благородного, гуманного, що далеко залишив за собою своїх сучасників.

Переходимо до панї де Севіне, якої листи вважають ся доси класичними. Панї де Севіне (1626—1696) походила із аристократичної родини і була дуже освічена. Менаж учив її язиків —

латинського, італійського і еспанського, а Шалленъ давав лекції французької мови і розвивав її артистичний смак читанем клясичних творів. Віддавшись за маркиза де Севіне, вона хутко повдвіла — він погіб у поєдинку, — і присвятила себе вихованю своїх дітвий. Вона устояла против ріжних спокус, відкинула осьвідчини таких людей, як Тюрень і Фуке, лишилась на віки вдовою. Коли її дочка віддалась за графа Гріняна, губернатора Провансу, і по шлюбі виїхала з мужем на південь, пані де Севіне, бажаючи осолодити гіркість розлуки, постановила писати їй кожного дня; таким чином повстала ся величезна переписка, що творить неоцінений пам'ятник французької літератури. Головна краса сеї переписки з літературного боку, се її простота, добірність і мила невимушеність. Листи пані де Севіне не мають вічого спільного з манерними і вилизаними листами Бальзака або Вуатюра, які більше думали про потоність, ніж про своїх дописувачів. Коли читаєш сеї листи, здаєть ся наче слухавш то невимушену балаканину розумної світової людини, то блискучу розумом і спостереженнями, то повну простоти, але завше щирю і сердечну. В культурному відношеню переписка пані де Севіне — рішуче незамінима, бо в ній відбиваєть ся мов у зеркалі все, що цікавило висші кляси суспільства за часів Людовіка XIV. Події дня, чутки і сплетні, придворні празники, інтриги, літературні новинки, анекдоти про літературні знаменитости, — все, що по словам маркиза набігало на кінчик її пера, все входить і вилітаєть ся в рябу тканину дотепної балаканини, якої інтерес збільшуєть ся тим, що в ній що хвиля миготять такі фігури, як Людовік XIV, пані де Ляфаст, Кольбер, Тюрень, Паскаль і вньші. Впрочім більшість листів маркиза переважно особистого змісту, але вони інтересні тому, що на-

скрізь проняті теплотою найбільш альтруїстичного чуття — чуття матери. Се чуте дав себе пізнати скрізь і у зворушливому піклуваню маркізи про здоровля доньки, і в бажаню розвинути її філософічний та літературний смак і симпатії, і в тій обережності, в яку пані де Севіне інформує свою доньку про різні непрямні річі. Отвертість між ньєюкою і донькою була повна, а що обидві вони стояли на однаковому рівні розвою, то їх звязувало крім обопільної любови також обопільне зрозуміння. Маркізі не треба було стримувати себе ні в чім, або говорити на здогад; вона знала, що її завше зрозуміють так як треба і тому ніколи не вагала ся вживати сьмілого, навіть острого вислову. Та всеж не треба таїти, що серед листів пані де Севіне є декілька таких, які не роблять чести її серцю і сьвідчать, що навіть така розвинена жінка не змогла підняти ся понад суспільні пересуди. Відомо, що положене провінцій за часів Людовіка XIV було дуже сумне. Постійні війни короля викликали що року все нові й нові податки, а блискучі придворні празники руйнували дворян, що своєю дорогою нащели нарід. У останнього був один тільки спосіб виявити своє обурення — періодично повставати, проганяти податкових ексекуторів і рабувати палаци тих дідичів, що надто тиснули нарід. Сі періодичні повстання „усмирялись“ страшенно немилосерно. Одно з таких повстань, усмирене Форбенем, описує пані де Севіне в своїх листах. Послухаймо, яке вражіння справили всі страхи усмирення на добру і чулу жінку. „Ренські бунтівники порозбігались — пише вона доньці.— Звичайно, невинні можуть пострадати за винних, але я вважаю се дуже гарним, аби тільки жовніри не перешкаждали мені прохожувати ся в мойому парку“. І трохи далі: „Власне захопили 60 ренських буржуа.

Завтра їх почнуть вішати. Ся розправа буде наукою для иньших провінцій“. У відповідь на наріканя своєї кореспондентки на ті нещастя, що звалились на Бретань, панї де Севінє пише: „Ви дуже за багато пишете про наші нещастя; у нас тепер не багато карають: одного на 8 день, так що вішанє мені видасть ся розривкою“. (*La pendereie me parait maintenant un rafraichissement*). Сї жорстокі і огидливі слова написала жінка добра, ідеальна мати родини, здатна, як свідчать ті, що ближше знали її, на самовідреченє. Се найкращий доказ того низького рівня соціяльних інстинктів і братолюбства, що панували при блискучому дворі Людовіка XIV.

XIV. Молїєр, його житє і твори.

Молїєр (1622—1673) належить до старшого покоління письменників епохи Людовіка XIV; йому було щось біля 40 лїт, як Людовік став самостійним управителем держави. Тут не місце розповідати докладно його біографію, треба тільки з гори сказати, що він був дуже нещасливий. Зіставши ся в 10 році житя без коханої матери, він почув себе сиротою в хатї батька, якого цілком прибрала до своїх рук його друга жінка. Про Молїєра зовсім забули і колиб не вуйко, то він певноб не одержав жадної осьвіти. Скінчивши науку в Collège de Clermont, він мусїв на бажанє батька готувати ся до правничої карїєри, тоді, як уся душа його томила ся до театру. По кількох роках боротьби він виборов собі нарештї право на здійсненє своїх намірів і зібравши трупу, поїхав на провінцію. Там він промандрував щось

біля 15 років і здобув величезну славу. 1658 р. його покликано з трупою до Парижа, де він і грав аж до самої смерті. 1662 р. він одружився з акторкою власної трупи, Бежор; але се подружжя було дуже нещасливе. Жінка була легководушна особа, не любила родинного життя, а любила оточувати себе поклонниками. Молієр швидко зрозумів свою помилку, зрозумів, який він жалісний і сьмішний зі своєю непотрібною любов'ю до дружини, але не міг розлюбити її. Не менше нещасним був він і як драматург. Осьміяні ним „Précieuses“, Тартюфи і Дон-Жуани обкидали його брудними сплетнями, виставляли його вільнодумцем і безбожником; уряд дивився на нього з підозрінням і іноді йому доводилось цілими роками чекати дозволу на виставу своєї штуки на сцені. Так було з Тартюфом, якого виставляти заборонив уряд і дозволив особисто сам король. Ворожнеча не скінчилась і по смерті драматурга. Паризький архієпископ відмовив поховати його з церковними обрядами, мотивуючи се тим, що він помер без покаяння, і не мало сліз і прохань коштувало його дружині, поки вона вимолила кавалок землі, щоб поховати на ньому тіло найбільшого драматурга Франції.

Молієр почав свою драматичну діяльність іще на провінції наслідуванем італійських коміків. Першим самостійним твором його була одноактова комедія „Сьмішні манїрницї“ (Les précieuses ridicules), виставлена на сцені 1659 року. В сій веселій і дотепній комедії Молієр осьміяв штучний, манїрливий жаргон, що панував у тодішніх сальонах. За нею йде „Школа мужів“, написана на взір комедії Теренція „Брати“ і „Школа жінок“. В останній комедії малюють ся любов підстаркуватого опікуна Арнольфа до його молоді і прегарної вихованки. Давно вже завважено, що відносини Арнольфа до Аїнеси багато

де в чому подібні до відносни Молієра до його жінки і що в монольогах Арнольфа, якого роллю виконував сам Молієр, чули ся страдальницькі ноти. З приводу тих чуток, які викликала ся комедія, Молієр написав другу на один акт „Критика школи жінок“ (La critique de l' École des femmes), що дуже нагадує собою „Театральний раз'їзд“ Гоголя. Се розмова про Молієрову комедію, що відбуваєть ся в салоні одної визначної дами Уранії. Тут устами Доранта Молієр висловлює свій погляд на завдання комедії. Від 1664 року Молієр починає порушувати новажніші теми. Від сього часу починаєть ся другий і найбільш блискучий період його драматичної діяльності. Він триває лише кілька літ, але сюди зачисляють ся такі його твори, як Тартюф, Д. Жуан і Мізантроп, в яких французька комедія досягла найбільшого громадського значія. В році 1664 Молієру, що управляв тоді трупю придворних акторів, поручено було улаштувати драматичний дивертисмент під час пишних версальських празників. Скориставшись сим випадком Молієр поставив на сцені перші три акти своєї знаменитої комедії Тартюф, у якій згавьбив надто розповсюджений у ті часи порок сьвятошества і лицемірства, в котрому особливо обвинувачували Єзуїтів. Штука була принята придворною публікою досить приязно: король і великий Конде дуже сьміяли ся, але коли чутка про зміст пєси дійшла до Парижа, то цілий єзуїтський мурашник заворушив ся, тим більше, що з початку Тартюф був одягнений в одєжу духовного. Єзуїти почали вживати всіх пружин, аби публичне виставленє пєси було заборонене, і тільки по пяти роках Тартюфа виставлено в Парижі, тай то з особистого дозволу короля і під тою умовою, щоб героєм був сьвітський чоловік. Учені затратили чимало часу і праці, аби дізнати ся про літера-

турні жерела поезії і догадатись, які риси з живих осіб позичив Молієр для характеристики свого Тартюфа. Для нас впрочім потрібно більш усього знати, як книжкові і життєві жерела перетоплювались у горнилі Молієрової творчости в артистичну цілість, як із них він творить тип сьвятоші, що належить не лише до французької суспільности XVII віку, але й до всеї людськості. Зміст комедії ¹⁾ досить простий. В родині доброго, але самовільного Орґона оселив ся Тартюф, чоловік поважний і побожний, що цілком зачарував свого господаря і його неньку паню Парнель. Хоча решта родини — брат жінки Орґонової Клеант і син Орґона Даміс добре знають, чого справді варт Тартюф, одначе всі їхні протести і перестороги не мають жадного значіння для Орґона, який так був заслуплений Тартюфом, що зважив ся відмовити женихови своєї доньки Валерови і віддати її за Тартюфа. Усовіщуваннями батька і протестами доньки наповнено цілий сей акт, який кінчить ся тим, що Маріяна, по пораді своєї розумної прислужниці Дорини, відіграє ролю покірної доньки і згоджуєть ся на шлюб з Тартюфом, але з тою умовою, щоб відложити його на деякий час і скористувати ся сим для повного розстрою. Сі два акти, в яких Тартюф ще не показуєть ся, але де його особа досить уже змальована, се експозиція дії, якої артистичністю так чарував ся Гете. Таким робом, коли вже все підготовлено до появи Тартюфа, в третьому акті являєть ся нарешті й сам він. Манери його статочні, погляд сумний, він ніби то потапає в думках про ті невірні шляхи, якими поступає людськість. Але з дальшого ходу драма

¹⁾ Маємо її в нашій мові в претгарнім віршованім перекладі Вл. Самійленка.

бачимо в правдивім сьвітлі сього постника і сьвятошу. Він осьвідчуєть ся жінці Орґона Ельмірі і робить так, що Орґон віддає йому, як своєму будущому зятеви, весь свій маєток. Тоді Дорина вмовлює Ельміру використати пристрасть Тартюфа до неї і спасти Маріану. Ельміра призначує сходи́ни Тартюфови, сховавши наперед чоловіка під стіл. Сходи́нами і їх розвязкою наповнений цілий четвертий акт. Орґонові таким чином дано добру нагоду побачити в правдивім сьвітлі свого приятеля. Коли Тартюф, захоплений пристрастю, хоче вхопити в свої обійми Ельміру, вилізає з під стола Орґон і виганяє його з дому. Але Тартюфані троха не засмучений сим і по якімось часі приходить із судовим приставом, щоб списати маєток Орґона і вигнати його з хати, що він записав на нього. Але в той час, як Тартюф уже зарані сьвяткує побіду, бо закон на його боці, приходить нараз урядник поліційний і сповіщає, що король, довідавшись про вчинки Тартюфа, звелів його арештувати і відставити до тюрми. Такий несподіваний кінець, хоч і заспокоює обурене почуте глядача, нагадує *deus ex machina* античної драми і з естетичного погляду признаєть ся безумовно проґріхом автора, бо ніяк не впливає із цілого розвою пєси. Сей проґріх тим більше можна поставити в вину авторови, що ціла пєса з артистичного боку виявляє надзвичайну суцільність. Надто пощастило Молієрови змалювати тип сьвятоші; всі розсіяні риси людей сього типу — покірність, побожність, а з другого боку амисловість і зажерливість, що ховають ся за сею маскою, втілені в безсмертнім типі Молієрівського героя.

В році 1665 Молієр виставив на сцені свою комедію „Дон-Жуан“, у якій зганьбив висші кляси суспільства, тих розпусних, нікчемних маркизів, що цілими днями воловодились з його лег-

кодушною жінкою і поруч із сям в купі з Єзуїтами найбільше кричали проти Тартюфа. В основі драми лежить еспанська легенда про розпусного рицаря Дон-Жуана де Теноріо, драматизована в початку XVII віку еспанським драматургом Тірсо де Моліна. Невідомо, чи знав Молієр драму Тірсо, але ледви чи може підлягати сумнівови той факт, що він знав італійську і французьку перерібку Тірсової драми і надто використав останню. Але користаючи з цього жерела, Молієр лишив ся самостійним і обробив тип Дон-Жуана без порівняня глибше, ніж його попередники. Дон-Жуан Молієра не лише ласий вітрогон, як у Тірсо, що дозволяє собі кптити з релігії,— се переконаний скептик як у релігійних, так і в моральних питаннях, чоловік, для якого нема нічого сьвятого, який зробив своє донжуанство цілою теорією, яку він викладає з найявнішим цинізмом. Не досить, що він не вірить ні в Бога, ні в будуче житє; йому робить приємність примусити жebraка виголошувати за гроші богохульні речі. Але не кажучи вже про знанє душі сучасних Дон-Жуанів, заслуга Молієра полягає і в тім, що він тісно звязав Дон-Жуанів із тою артистократичною клясою суспільства, відки сей останній походив, і виразно вияснив ціле суспільне значінє сього типу. Не дивлячись на те, що дія пєси відбуваєть ся в Сицилії, ми кожду хвилину чуємо себе на французькому ґрунті в епоху Людовіка XIV, коли простим і бідним людям доводилось чимало терпіти від титулованих розпусників, на яких боці були і суд і адміністрація. Прислужник Дон-Жуана Станарель добре бачить усю моральну нікчемність свого пана, бажає щоб божий гнів поразив його, але боїть ся кинути його. „Такий високий і злий пан — каже він — се жерстокий жарт. Я мушу потакувати йому, хоч і нехотя; страх сковує мое чутє і примушує ме-

не вихвалати те, що просто огидно моїй душі“. З такою то могутною зграєю Молієр сьміло виступив до бою. Устами Станареля і Дон-Люїса, батька Дон-Жуана, Молієр ганьбить дворянство, що потапає в пороках і своїми безчесними вчинками тільки неславить свій рід.

Критика давно вже завважила тїсний зв'язок трьох головних творів Молієра, Тартюфа, Дон-Жуана і Мізантропа, і назвала їх трільотією, звичайно не в грецькому розуміню, бо сюжети їх цілком ріжні, але в тїм розуміню, що всі вони злучені обуреним настроєм поета супроти сучасного йому суспільства, головню париського. Особливо тїсно вяжуть ся Дон-Жуан зі своїм попередником Тартюфом. Коли в особі Тартюфа Молієр висьміяв лицемірство і сьвятотешство сучасного клерикалізму, то в особі Дон-Жуана він виявив моральне розтїне сучасного дворянства, що загубило віру в Бога і моральний закон, але здатне в разі потреби надїти на себе маску побожности, коли сею маскою можна досягти дечого. Третя частина трільотії, Мізантроп, була виставлена на сцені 1666 року. По тону пьєси можна догадатись, що се був найтяжший період у житю Молієра, коли розладе між ним і жінкою дійшло до того, що Молієр переселив ся у долїшній поверх каменїці, віддавши верхній в повну волю жінці й її приятелям. У жадного героя своїх драм Молієр не вложив стїльки особистого і пережитого, як у героя Мізантропа, Альцеста. Назва Мізантроп трохи невідповідна для нього; се не байдужний скептик, що не вірить у люднї і тому дивить ся на них із призьрством; се ідеалїст, що розчарував ся в людях і терпить від сього розчарованя. Вже в самїй палкості його нападів видко людяну, але глибоко обурену людською неправдою душу; в тїм, що він, не дивлячись на свою заяву, любить люд-

ськість, не варту сеї любови, і лежить трагічний бік сього характеру. Він жадає людяного співчуття, жіночої ласки і з божевільною впертістю, що так нагадує самого Молієра, прив'язуєть ся до безсоромної і пустої кокетки Селімени, хоче оправдати її соромні вчинки і тільки тоді покидає її, коли вона показуєть ся цілком непутящою. Під драматичним оглядом штука слабенька; їй бракує внутрішнього центра, відки виходили би нитки драматичної події, бракує вірного розвою дії із характерів, але як психологічний етюд, як картина обичаїв сучасного Молієрови французького суспільства вона досить визначна і являєть ся дуже добрим доповненем до Тартюфа і Дон-Жуана. Коли взяти на увагу тодішній стан письменників, то не можна не дивуватись горожанській відвазі Молієровій. В перших своїх творах він зачіпав лише деякі сторони сучасного йому висшого суспільства; в своїй трільогії він відкрито кидає рукавицю цілому суспільному ладови, духовенству, висшому дворянству, представникам власти і правосудя. Молян вірно завважує, що в Мізантропі Молієра французька комедія досягає надзвичайної сьміливости, бо розмах її сатири проносить ся поуз самого трону і зачіпає придворні сфери, скільки се було можливо в епоху Людовіка XIV.

Третій період драматичної діяльності Молієра обіймає 6 остатніх років його життя (1667—1673). Переслідування ворогів, пасквілі і карикатури, нарешті родинне горе, все те, що завдавало Молієрови цілий ряд моральних мук, розв'язалось тяжкою хворобою; від сього часу він почав жалувати ся на біль у боці і докучливий кашель. Бажаючи позбутися тяжких вражінь він починає з подвійною енергією працювати і з лихорадковим поспіхом виставляти свої твори. Ряд їх розпочинає Амфітріон, в якого основі лежить

комедія Плявта з такою самою назвою. Далі йдуть дві комедії: Жорж Данден і Скупар. Перша переносить нас у буржуазну сферу, де панує такий самий моральний занепад і грубість, як і серед аристократії. Герой комедії, Жорж Данден, заможний хлібороб, властитель ґрунту із селян, стидаєть ся свого простого походження і з чванливости женить ся з донькою якогось збьякרותованого шляхтича. Від сього часу починаєть ся цілий ряд його мук. Тесть і теща дивлять ся на нього з висока і завше пострікають його тим, що він не виконує 10.000 ріжних приписів ввічливости, а жінка, не задоволена тим, що батьки віддали її за Жоржа Дандена, втішаєть ся з якимесь віконтом Клітандром. Що до комізму положень і артистичного оброблення характерів сю невелику комедію можна зачислити до перел Молієрової творчости. В осени тогож таки 1666 року Молієр виставив на сцені свого Скупаря (L' Avare). Позичивши сюжет із комедії Плявта „Шуфлядка“ (Aulularia) Молієр переніс дію на французський ґрунт, обставив її побутовими подробицями французького життя, обогатив характер героя новими рисами, так що комедію можна з повним правом назвати його самостійним твором. В дальшій році Молієр виставив комедію „Міщанин шляхтич“ (Le Bourgeois gentilhomme). Тут він знов вертає до теми, яку вже порушував у Жоржі Дандені, і жорстко висміював пробу заможнього буржуа стати шляхтичем. Та хоч яким сьмішним видаєть ся буржуа Журден, що хоче присвоїти собі блиск і манєри аристократичні і для сього наймає вчителів танців, музики, фехтованя і філософії, але всеж він ліпший, ніж аристократ Дорант, що без сорому улещує його, позичає у нього гроші і не стидаєть ся відгравати ролю звідника, передаючи від його імени подарунки якійсь там маркизі. В році 1669 Молієр виставив

на сцені свою знамениту комедію „Учені жінки“ (Les femmes Savantes), в якій підняв на глум жінок, що вважають себе вченими і надокучають усім і кожному своєю вченістю і розвоєм. Представницями сеї зовнішньої вчености являють ся в комедії три жінки: пані дому, жінка Крізаля Фалямінта, її донька Арманда і сестра Крізаля — типова „стара“ панна, яка вважає себе красунею і думає, що всі тратять голову при ній, а в кожному слові мужчини, зверненому до неї, вбачає таємниче осьвідченє. Цілковиту протилежність до сих понівечених виявляє менша донька Крізаля Генрієта, проста і щира дівчина, ледви чи не найкращий із жіночих типів Молїєра. Вона любить Клїтандра, який так само любить її, але мати хоче віддати її за недотепного поета і педанта Трісотена, якого вважає чудом учености і дотепу; Клїтандра вона не жалує за те, що він ані разу не попрохав її прочитати щось із її віршів, яких вона, як і кожна вчена жінка, написала не мало. Але на щастє на боці закоханих стоїть Крізаль, що під впливом свого брата Аріста зважуєть ся показати себе мужчиною. Невідомо, чим кінчилась би боротьба Крізаля з жінкою, колиб не хитрість Аріста, який пускає чутку, що Крізаль програв судовий процес і став бідним. Довідавшись про сю новину, Трісотен відкидаєть ся від Генрієти, яка й виходить за муж за Клїтандра.

Нарешті треба сказати кілька слів про останню штуку Молїєра, його „лебедню пісню“ — комедію „Уровна хвороба“ (Le malade imaginaire), що була виставлена на сцені 10 лютого 1673 року. Тут Молїєр порушив досить важну хибу того часу — шахрайство медицини. Один добродій — Арґон, чоловік гіпохондричного темпераменту, уявивши, що він захорував, став жертвою цілої зграї шахраїв-лікарів, які оточують його з ранку до

вечера, пускають йому кров, ставлять клієстрі і так що коли він зістає живим, то лише дякуючи своїй здоровлю; нарешті брату Аргона, Беральду, приходить до голови щаслива думка: щоб відучити брата лічитись, прийняти його самого до стану лікарів. Беральд, Клеант і ин. переодягають ся в одержу лікарів і урочисто приймають Аргона до свого цеху, роблять йому іспити, відбирають від нього звичайні лікарські присяги. Під час вистави сеї драми Молїер, що грав ролю Аргона, нараз почув себе погано і зомлів. Його перенесли до сусіднього дому, де він по кількох годинах і вмер.

Познайомившись із головними творами Молїєра спробуємо подати загальну характеристику його і зазначити те місце, яке він займає в історії французької драми. Принявши в спадщину від попередньої комедії форму, Молїер розширив її рами, облагороднив її дікцію, обставив її новими типами, вихопленими з життя. Але сим не обмежилась його заслуга. Він утворив обичаєву комедію і комедію характерів і сим поклав основу артистичної комедії. Представницями першого роду комедії є „Сьмішні манїрницї“, „Вчені жінки“ і ин.; зразки комедії характерів подав він у Тартюфі, Скупарі, Дон-Жуані і Мізантропі. В комедіях Молїєра перед нами стає як живе, схоплене з комічного боку життя висшого і середнього суспільства в епоху Людовіка XIV. Аристократичні розпусники, клерикальні і сьвітські лицеміри, дурні фацети, маркізи, precieuses, шахраї-лікарі, панї, що надокучають своєю вченістю, і буржуа, що пнуть ся в шляхтичі — всі ті типи проходять перед нами як живі, з усіми характерними прикметами своєї вдачі, манєр, навіть жаргону. Але як справжній артист, Молїер не обмежуєть ся малюванєм місцевих і індивідуальних одмін; ма-

люючи своїх сучасників, він у купі з сим малював ті загальні типи, яких його герої були тільки однінами. „Завдання комедії — казав він в *Impromptu de Versailles* — малювати всі хиби людей в загальї і окремі з осібна“. „Коли ви малюєте людей“ — каже Молієр устами Доранта в „Критиці на Школу жінок“ — „ви мусите малювати їх такими, якими вони є в дійсности, і автор даремне працював, коли в змальованих ним типах не можна пізнати сучасного йому суспільства“. Коли особи, утворені Молієром, не змальовані ним із таким багатством індивідуальних відтінків, як особи утворені Шекспіром, коли вони іноді видають ся нам не живими особами, а втіленням різних пристрастей, то се головним чином дякуючи характерним прикметам французької драматичної системи, що вперто уникала різних епізодів, які не стояли в тісному звязку з дією, а вжеж відомо, яке значінє мають іноді ті сцени для характеристики героїв. Впрочім у сьому відношеню Молієр мав величезну перевагу над французькими трагіками: деякі з його героїв, наприклад Тартюф, намальовані так ріжносторонно, виявляють таке гармонійне сполученє загально людських рис із місцевими й індивідуальними, що їх можна назвати вихопленими з життя типами. Але в чім Молієр не мав супірників, так се в утвореню комічних сцен і веденю комічної дії. „Молієр“ каже Гете до Еккермана — „такий великий, що кождий раз, як тільки перечитуєш його, віднаходиш усе нові і нові красоти. Його комедії часами сумежать із трагедіями, вони захоплюють вас цілком і в тім відношеню ніхто не може дорівняти йому“. Особливо захоплював ся Гете драматичним талантом Молієра і його надзвичайним знанєм сцени та її ефектів. „Для того, щоб пьеса була сценічна, — говорить далі Гете, — треба, щоб кожда сцена,

кожде положенє мали змисл і значінє самі по собі і крім того щоб вони відкривали перспективу на положеня ще важнійші. В тім відношеню Тартюф—високий зразок для наслідуваня. Пригадаймо першу сцену Тартюфа. Яка артистична експозиція дії! Коли хочемо вистудіювати тайну, як треба вражати глядача, мусимо звернути ся Молієра. В „Уровній хоробі“ в сцена, яка до мені завше видавалась зразком надзвичайного знаня того, що власне мусить справляти ефект на глядача. Я розумію XI сцену другого акту, де уровній хорій питає своєї маленької доньки Люїзони, чи був Клеант у покою сестри. Інший поет просто примусив би маленьку шахрайку розповісти, що вона бачила, але Молієр поступив інакше, із розпитуваня зробив прегарну сцену. З початку він примусив Люїзону прикинутись, будім то вона не тямить, чоґо від неї хотять; далі вона твердить, що нічоґо не знає; потім перелякана різкою прикинулась зомлілою, але бачучи, що батько доходить до розпуки вважаючи її вже вмерлою, вона нараз хутко зіскакує з місця і оповідає про все, що бачила“. Із найновііших критиків ніхто ліпше від Сен-Бева не зумів висловити того загального вражіня, яке справляє на сучасного читача все написане Молієром: „Любити Молієра — каже він, — значить перш усього ненавидіти те, що не відповідало його сьвітлій природі, що йому здавалось гидким у його часах і що ми лічимо незносним. Любити Молієра значить вилучити ся від фарисейства, як реліґійного, так і політичного, нетерпимости і черствости серця. Любити Молієра значить забезпечити себе від захопленя людською природою, що іноді здатна забувати про те, з яких нетривких елементів вона сотворена. Любити Молієра значить любити простоту і ненавидіти штучність, манєрність, педантизм“. Сими

щирими, горячо відчутими словами знаменитого критика я й позволю собі закінчити характеристику Молієра як художника.

XV. Расін і Сен-Сімон.

Жаден поет епохи Людовіка XIV не був таким близьким до великого монарха, як Расін. Людовік XIV виявляв ласку Молієрови, поважав Буальо, але любив лиш одного Расіна. Він увів його до свого інтимного кружка і фактично сумував, коли його не було при нїм. Расін був майже ровесником Людовіка XIV. Він уродився 1639 року. Зіставши сиротою пішов жити до своєї тїтки, що віддала його на вихованє до Пор-Роялю. Пор-Рояльські пустельники любили Расіна і гадали, що він з часом стане одним із стовпів янсенїзму. Але стало ся інакше. Вступивши для докінчення освіти до Collège de Harcourt у Парижі, Расін зазнайомив ся з веселими людьми, такими напр. як Ляфонтен, які спокусили його театром. Довідавшись про те, що молодий Расін учачає до театру і пише сонети на честь театральних богинь, Пор-Рояльські пустельники написали йому суворий лист і загрожували навіть анатемою. Але ці докази зовсім не вплинули на Расіна, який в році 1662 виступив на шлях драматичного письменника і написав свою першу трагедію *Thébaïde*, що мала великий успіх на сценї. Сей успіх зблизив його з Корнелем і Молієром. Друга трагедія Расіна Олександр мала ще більший успіх, ніж *Thébaïde*. Драматичні триумфи Расіна хутко дійшли до Пор-Рояля, де про нього думали як про цілком загиблого. Його

знов почали вмовляти, але так само безуспішно, як і першій раз. Расін став улюбленим письменником публіки і відсунув навіть Корнеля на задній план. Коли Расін почав писати, драматична література Франції відчувала великий вплив Корнеля. Але строгий героїчний стиль трагедій Корнеля перестав уже задовольняти публіку, яка виховавши свій смак на творах Сьюдері і Оноре де Ірфэ вимагала від героїв не героїчних сальонних чеснот, а більш витонченого вислову кохання, його страждань і радостей. В сьм дусі написав Расін свою Андромаху (1666 р.), в якій придворні дами зразу побачили свій ідеал. Фаворитка Людовіка XIV, графиня Монтеспань і її сестра стали горячими прихильницями Расіна. Навпаки, прихильники Корнеля підняли ся проти нього цілою коаліцією. Вистава кожної нової драми обох авторів була ареною боротьби двох ворожих таборів. Довший час перевага була на боці нової школи: Андромаха, Баязет, Іфігенія були рядом тріумфів Расіна; але коли в році 1677 найбільш укоханий твір Расіна — Федра не могла витримати супроти добре зорганізованої зграї прихильників Корнеля і „урочисто“ провалилась, Расін так засумував, що хотів навіть зовсім відсахнути ся від театру. Він написав до Пор-Рояля лист пронятий щирою покутою, і дійшов до того, що хотів навіть вступити до черців, але духовник, знаючи добре його вдачу, порадив йому замість сього одружити ся з побожною жінкою. Расін послухав ради і справді оженив ся з побожною жінкою, яка не любила театру і ледви чи читала хоч одну з тих драм, які понаписував її чоловік. Скоро по шлюбі Расін одержує при дворі посаду королівського історіографа, та се ані крихітки не заваджало йому. по дорученю нової фаворитки короля, княгині Ментенон, писати нові трагедії (Естера, Аталія), що відігравали ся ви-

хованцями Сен-Сирського інституту і мали величезний успіх при дворі. За останні роки свого життя Расін не писав жадної драми, а складав лише духовні вірші для вихованиць Сен-Сирського інституту. Сен-Сімон оповідає, що власне в сей час Расін був близьким чоловіком до Людовіка XIV, який під час походів або об'їзду провінцій завше брав його з собою. Колиж раз стало ся так, що король за щось розсердив ся на Расіна і перестав приймати його, то се так вплинуло на поета, що він захорував і незабаром помер (1699 р.).

Не маючи змоги докладнїйше студіювати твори Расіна обмежимсь на загальну характеристику його трагічного стилю. Анї Корнелеви, анї Расінові не пощастило обхопити людське життя з рїжних сторїн. Оба вони малювали своїх героїв лише з одного боку, з боку того чутя, що творило патос їхнього життя. У Корнеля таким патосом являеть ся ідея героїзму політичного або релігійного, і типи утворені ним видають ся втіленням або політичної або релігійної ідеї; у Расіна, навпаки, патосом трагічної події являеть ся любов і більшість утворених ним типів, а надто жіночих, видають ся втіленням ідеї любови. Коли Расін виступив у ролі драматурга, суворий трагічний стиль Корнеля був іще в повній своїй силі, але помітні були вже деякі ознаки нових часів. Молодий король мріяв про любов і наслідуючи йому цілий двір „грав у любов“ і складав мадрітали на честь красунь. Придворному поетови треба було писати в такім тоні, стати співцем кохання, і таким співцем і виступив Расін у лїпших своїх трагедіях. Як усі придворні дами мусїли бути закоханими в короля, так і жінки в трагедіях Расіна більше закохують ся, а нїж мужчини, які лише вибирають. Догоджаючи Людовіку XIV Расін перевернув до гори звичайні людські відно-

сини, примусивши жінок робити перші кроки, а мужчин поблажливо вислухувати їх осьвідчення. Але перекручуючи людські відносини Расін усеж таки в описах кохання виявив надзвичайну тонкість психологічної аналізи; любовні мотиви виступають у його трагедіях у цілій різнородности відтінків, яких даремно булоб шукати у Корнеля. Расін, се справжній маляр кохання і утворені ним жіночі типи — Федра, Береніка, Андромаха і ин., не дивлячись на всю свою умовність, пахнуть життям і пристрастю. Проти героїчного обовязку Корнеля Расін поставив иньший обовязок, на який за його часів було більше попиту, ніж на героїзм. Бажаючи перш усього подобатись королеви і дворови, що заміняли йому публіку, Расін мусів наповнювати свої трагедії підслесливими натяками по адресу Людовіка XIV. Коли Береніка описує в прегарних віршах свого коханого Тита, то всі придворні знали, що під Титом треба розуміти короля. Етикета, що панувала при дворі Людовіка XIV, була перенесена і в трагедію Расіна; дієві особи його трагедій не могли цілком забути ся на сцені в присутности героя так само, як не могли забути ся придворні в присутности короля; навіть у найсильніших поривах пристраси їх мова була добірна і стримана і вони ніколи не дозволяють собі на трівіяльні вислови. Добірність стилю і артистичне оброблене вірша — ось дві риси, за які надто цінили Расіна. В його трагедіях нема місця енергічним характерам і острим рисам; усе тут штучне, умовне, але за те добірне, делікатне, зворушливе. Атмосфера трагедій Расіна — се пестлива атмосфера пристраси, в якій він вбачав увесь змісл людського життя. Тільки при кінці свого життя, коли вже перестав писати для сцени, він розширив сферу свого круговору і написав Аталію, де патосом являеть ся не любов, а релігійний ентузіазм. Дякуючи головно Расіно-

ви, запанував на довший час штучний, умовний, але добірний стиль у французькій трагедії, з трьома едностаями, придворним тоном діяльогів, „повірниками“ і „повірницями“, і завдяки сим прикметам вона зробилась такою популярною в Європі.

Щоб покінчити з епохою Людовіка XIV, треба сказати ще кілька слів про спомини князя Сен-Сімона, в яких немов резюмуєть ся „сума“ всеї сеї епохи найвисшого розвою монархістичного принціпа у Франції. Сен-Сімон був сином фаворита Людовіка XIII, якому останній надав титул пера Франції. Культ свого покровителя він передав і своєму синові. Сен-Сімон, прегарно вихований, від малку почув нахил до історії і надумав написати свої мемуари. В році 1691, коли мав лише 16 років, був представлений Людовікови XIV, який залишив його при собі. В році 1694 ставши вже офіцером Сен-Сімон почав писати свій дневник, який вів майже без перерви 50 лїт, а при кінці життя обробив його із літературного боку. Ніщо не укривало ся від допитливого погляду сього „шпігуна свого часу“, як його назвав Сен-Бев. Гордий своїм перством, він мав сьміливість протестувати проти надавля титулу перства побічному синові короля; сим він викликав до себе гнів із боку королевої фаворити, панї де Ментенон, яка настроїла проти нього і самого короля. Таким робом кар'єра Сен-Сімона була перервана і він подавсь до дімісії (1702 р.). Від сього часу Сен-Сімон сходить зі сцени за куліси, але докладно знає все, що робить ся при дворі, і нотує в своїй книзі. По смерті короля, за регенства герцога Орлеанського, Сен-Сімона знов покликано до двора і дано йому посаду посла в Мадриті, але по смерті регента він знов відходить за куліси і сим разом на завше. Тоді він знов береть ся за свої спомини і в праці над ними знаходить єдину свою утіху. Поховавши свою

жінку, байдужний до всього сучасного, він потапає в минулім і подібно до Данта, переносить туди всі свої симпатії й антипатії і все своє незадоволене честолюбство. Він помер 1755 р., маючи 70 літ. У вступі до своєї праці Сен-Сімон каже, що ставив собі метою правду, але завважує з гори, що як чоловік, він не може обіцяти повної об'єктивності. Точка погляду Сен-Сімона — монархістична і аристократична в купі. По його думці монарх не мусить бути абсолютним; він мусить опирати ся на перів, сих стовпів держави, сих дорогоцінних алмазів у королівській короні. Аристократи мусять ділити з королем власть, бути його найближчими дорадниками, стримувати його від неправди і направляти його волю на добро. Сен-Сімон починає свої спомини від облоги Намюра (1692 р.). Від сього часу він стежить крок за кроком за Людовіком XIV, знає, що король робить, із ким проводить час, навіть що їсть. Перед нами крім того проходять змальовані в повний ріст пензлем великого майстра портрети всіх більше менше видатних осіб Франції. Особливо виразно виступає суха фігура ненависної для нього пані де Ментенон, єзуїта Теліє, кардинала Дібуа і самого Людовіка XIV. Він сьміло зриває мантию шумної величі з Людовіка XIV, показує, яким був у буденному життю сей бог Франції, а до того він не скупий на деталі, і кожда дрібниця, то майстерний штрих, що дорисовує портрет. Усі спомини Сен-Сімона написані живою мовою, плястичною, тремтючою від радості і обурення, — тому вони являють ся таким цінним підручником для студіюваня епохи Людовіка XIV, а як літературний пам'ятник вони просто взірцевий твір у тім роді історичного викладу, в якому Франція не має супірників.

XVI. Англійське пуританство XVII в. і Джон Бонїян.

Англійська література XVI в. висловила в своїх творах ідеали епохи Відродження. Визначна прикмета тої епохи, се був житнерадісний старинний погляд на сьвіт, був культ краси й сили і негавний поклик до вживаня розкошів життя. Сей погляд грозив виродити ся в повну моральну розпусту, як би на перекір йому не пішла вниша культурна течія, відома під назвою Реформації. На духовім полі Реформація до певної міри вела далі діло Відродження; вона піддержувала духа критики і дослідів і боронила права на особистий суд у справах віри, опертого на суб'єктивнім розуміню сьв. Письма. Та її моральні ідеали були вниші: замісь веселого, поганського епікурейства вона ставила до людей поважні моральні домаганя і оголосила моральний обовязок провідним принципом людського життя. Ті дві основні культурно-історичні течії стрітили ся в XVII в. на англійськім ґрунті. З разу мала верх перша і втворила літературу, в якій ясніють імена Сіднея, Спенсера, Шекспіра і в. Та при кінці панованя Єлисавети починаєть ся перевага теологічних інтересів над інтересами літератури. Хоча заведеня реформації в Англії було ділом держави, але основні принципи її давно вже пустили корінь в серцях англійського народа. Довго перед Лютром і Кальвіном Віклєф кидав громи на розпусту католицького духовенства і кликав народ до морального відродження, не признаючи потреби ніяких посередників між Богом і чоловіком. Не вважаючи на всі переслідуваня, які спадали на прихильників Віклєфа в XV в., його наука була дуже популярна серед англійського міщанства.

Для прихильників Віклефа й англійська реформація, що явила ся в формі державної церкви, була далеко не достаточна. Їм не досить було зірвати з папством; вони домагали ся головно розриву з усіми традиціями та установами католицизму. З того видно ясно, що англійські Пуританці (визнавці чистої віри) мусіли опирати ся не на Лютра, а на Кальвіна, що розумів реформацію як повернене первісного християнства апостольських часів. Основна точка пуританської догми лежала в науці про призначене (предестінацію). Пуритани вірили, що багато людей уже від дня своїх уродин призначено на загибель, що вони не спасуть ся зусиллями своєї власної волі і що лише ласка божа може спасти їх. Супроти сього перше завдане кожного Пуританця було повести своє житє так, щоб зробити себе гідною посудиною ласки божої. От тим то все житє Пуританця являєть ся приготованем до того невимовного щастя. Він думає лише про се одно і з стогнанем та слізьми молить ся, щоб воно явило ся. Стоячи на тім Пуританець надзвичайно ворожо дивить ся на всяку поезію та штуку, бачучи в них сїти хитро наставлені діаволом на загибель чоловіка. Відси йшли напасти Пуританців на театри, які зрештою остояли ся в XVI в. завдяки тому, що за ними стояли народні маси, аристократія і сама державна власть в особі Єлисавети та Якова I-го. Та скоро лише в XVII в. Пуританцям пощастило захопити власть у свої руки, то перше їх діло було заборонити театральні вистави в цілій Англії.

Одним із найцікавійших прикладів впливу пуританських поглядів на літературу можна вважати поета Джона Бонїяна (Bunyan) та його поему „Похід паломника“ (Pilgrims Progress), що по Біблії була найпопулярнішою книгою в Англії XVII в. Зміст Бонїянової поеми ось який: Раз почув ся грізний голос із неба і довів до пере-

страху християнина, що жив у „Городі Руїні“. Він сам один зрозумів небезпеку, яка грозить місту, і надумав утекти від неї. Переслідуваний насміхами сусідів він пустився в дорогу, щоб утекти від смерті і добити ся до Небесного Города. Здібаний ним на шляху молодик із світлим лицем і з книгою в руці, якій оказується євангелистом, показує йому праву дорогу. Навпаки, иньша особа, що називає себе „Мудрість сього світа“, пробує, хоч і безуспішно, завернути його з правої дороги. Не слухаючи зрадливих рад Мудрости, християнин сміло запускається в рідке, грязьке та заселене демонами болото і доходить до вузкого виходу, з якого йому відкривається дорога в гористу країну. Він горячо молить ся до Христа і почуває, як важкий тягар гріхів сам собою звалюється з його плечий. Далі йому доводиться дряпати ся по скелі Перешкод, по чім він доходить до препошного замка, де живуть мудрі панни Благочестивість і Благорозумність, які додають йому відваги і дають йому зброю для оборони від дальших спокус. Мандруючи все далі й далі християнин здібає демона велитенського розміру на імя Аполліона, який хоче заступити йому дорогу, але паде від його ударів. Потім він сходить у долину Смерти, а пройшовши її доходить до города, що зовється Ярмарка Пустоти. Боячись заплутати ся в спокуси того веселого міста, християнин проходить через нього з опущеними очима, але мешканці побачивши його кидають ся на нього, б'ють і засаджують у в'язницю. Тут він дістається в руки велитня Одчаю, який мучить його і намовляє закінчити життя самовбійством. Пройшовши Щасливі гори і Ріку смерті, паломник доходить нарешті до мети своїх бажань і вступає в божє місто. Боніанова поема мала свого часу величезний успіх, виходила багато разів новими виданнями і була перекла-

дена на всі важніші європейські мови, в тім числі й на російську. Крім прозового перекладу є також початок поеми перекладений чудово Пушкіном, що починаєть ся ось якими віршами:

Однажды странствуя среди долины дикой,
Внезанно былъ объятъ я скорбію великой і т. д.

Захоплений майстерним перекладом Пушкіна Достоевский у своїй промові про Пушкіна дає прегарну характеристику самої поеми Боніана: „В сумовитій і повній екзальтації музиці тих віршів уся душа північного протестантизму англійського вретника, безбережного містика, з його тупими, мрячними та непоборними поривами. Читаючи ті дивоглядні вірші вам немов чуєть ся дух реформації, вам робить ся зрозумілим той войовничий огонь іно що народженого протестантизму, робить ся зрозумілою нарешті й сама історія, і то не лише в думках, а так немов би ви й самі були там, пройшли біля узброєного табору сектантів, співали з ними їх гимни, плакали з ними в їх містичних екстазах і вірили разом із ними в те, в що повірили вони“.

Англійська критика не знає міри в своїм захваті над поетичним талантом Боніана. А на правду його талант зовсім не такий великий. Поетичним чутем і відчуванем краси в житю Боніан визначав ся дуже слабо, хоча нема сумніву, що був наділений дуже сильною уявою. При помочи сеї здібности він умів робити іллюзію в тих випадках, коли його твір видаєть ся дуже важким. Вибравши для викладу своїх ідей як могла найневдячнійшу форму — алегорію — він умів перетворити холодні, абстрактні понятя на живих людей. Та давлячи ся на Боніанову книгу з культурно-історичної точки погляду ми ледви чи знайдемо їй пару. Ніде внутрішній світ пуританця

з його релігійною екзальтацією та містичними захватами не змальований так живо і ядро. Боніанова поема, що відбиває в собі певний момент у релігійному життю англійського народу, була улюбленою лектурою численних поколінь, що проливали над нею сльози і черпали з неї бадьорість і надію.

XVII. Джон Мільтон.

Боніан висловив лиш один бік пуританізму— релігійну екзальтацію, що переходить у захвативий містицизм. Та найповнішим і всестороннім речником ідей пуританізму був найбільший англійський поет XVII в. Джон Мільтон (1607—1674). В його ріжносторонній, так сказати, многогранній натурі відбили ся не лише найкращі сторони пуританізму, але й найкращі заповіді пережитої вже епохи Відродження. Вроджений у заможній сім'ї він мав змогу здобути собі дуже добру освіту, яку докінчив у Кембріджському університеті. Його першим твором були дві описові поеми „Allegro“ і „Penseroso“ (Веселий і Задуманий) і маскова гра Комус, у яких бачимо сліди його зацікавлення класичною та італійською літературою. Сею остатньою він займав ся найпильніше, особливо в часі своєї подорожі по Італії (1638—39), відки вернув ся збагачений новим знанем, вражіннями і масою нових цікавих знайомостей. Він був у захваті від італійської штуки, літератури і високої культури краю, але темні сторони італійського життя, епікуреїзм і моральне розпутство, ані крихти не торкнули ся його чистої душі. Вернувши в осени 1639 р. з Італії Мільтон якийсь час

держав ся осторінь від політики, але швидко події захопили його. Настала рішуча хвиля в боротьбі Карла I з парламентом. В р. 1640 король утік із Лондона і почала ся домашня війна. Треба було зважити ся, по чиім боці стати. Мільтон хитав ся не довго і вже в 1641 р. випустив у світ декільки брошур, у яких настоював на перемену англійської церкви в демократичнім дусі.

В р. 1644 Мільтон оженив ся з панною Мері Поуель, але не знайшов щастя в подружю і вже місяць по шлюбі почав міркувати про розвід. Привикши кидати на папір свої думки, він написав свій перший „Трактат про розвід“ і присвятив його парламентови. Боронячи справи, з якою була звязана й його власна доля, Мільтон не рідко послугуєть ся софізмами, збиває Новий Заповіт текстами із Старого, але цікаве те, що найважнішою основою для нього служать не тексти св. Письма ані твори отців церкви, але розум і природа. Він не вірив у нерозривність подружя головнн тому, бо вона противна розумови і природі, а що противне природі, те й беззаконне. Другий голосний трактат Мільтонів був „Про виховане“. На Мільтонову думку головна мета виховання—наблизити чоловіка до Бога, навчити його любити Бога і наслідувати його досконалість. Окрім сеї високої моральної мети є друга, життєва, практична — навчити чоловіка сповняти розумно і точно вложені на нього долею суспільні обовязки. Одиноким шляхом до осягнення сеї мети Мільтон уважає сполучене в вихованю гуманного елементу з реалістичним. Він однаково повстає як против схоластичного вихованя, що займаєть ся лише розвитком формальних сторін думаня, так і против клясичного, що займаєть ся виучуванем граматичних форм і слів замісь виучуваня самих предметів. Хоча основою освіти він кладе клясичні мови, але їх виучуванє для нього не мета, лише

привід до вишого духового і морального розвою. Скоро лиш ученик здужає опанувати форми латинської та грецької мови, Мільтон радить йому читати Плятона, Цицерона. За класичними мовами йдуть природничі науки, географія, фізика і математика. Студіоване різних наук мусить чергувати ся з фізичними вправами, гімнастикою, плаванням і т. д. Подібно як Рабле та Коменський, Мільтон признає велику вагу знанню вітчизни. Він радить учителеви робити зі своїми учениками що літа проходи поза місто або до морського берега, щоб вони знайомили ся зі способами управу землі, риболовства, кермованя кораблями і т. н. Мільтон був переконаний, що через таке ріжностороннє вихованє, в яким звертаєть ся увагу як на розвій ума і характеру, так і на фізичнє вихованє, витворить ся нова порода людей практичних, розвитих і морально здорових.

Того самого року, що трактат про вихованє (1644), вийшов на свѣт найкращий прозовий трактат Мільтона, присвячений обороні свободи друку. В XVI в. в Англії цензура над книжками належала до льондонського єпископа, а преступки против друкових законів судили ся в Зоряній Палаті (Star Chamber). Знищивши королівську власть і скасувавши Зоряну Палату, пуританський парламент видав 1643 р. закон, по котрому її повновласти переходили до ради самих видавців і продавців книг, і сї самі вже доручали цензуру книг спеціально повликаному для сеї мети цензорови. В році 1644, коли сей закон почав уже обовязувати, Мільтон видав без дозволу цензури свою знамениту Арєопагітику. Назва її була позичена у Ісократя, який назвав так одну із своїх промов, звернених до атенського народнього зібраня. Мільтон не був оборонцем повної свободи друку; він визнавав, що бувають такі випадки, коли уряд мусить заборонити розповсюд-

жене швидної книги і навіть зацізвати автора її до суду (пасквілі на приватну особу або книжки видані з метою оборони папізму), але він відендав необхідність „попередньої“ цензури, яка на його думку може вбити книжку швидше, ніж ся остання появить ся на світ. А вбити гарну книжку, се все одно, що вбити гарного чоловіка, навіть гірше; бо хто вбиває чоловіка, той убиває тільки розумне сотворінє, а хто нищить книжку, той убиває сам розум, справжню божу подобу. Розглядаючи питанє з практичного боку Мільтон зазначає ті численні труднощі, з якими звязано заведенє більш менш порядної цензури і доказує, що закон 1643 року не досягає своєї мети, бо ставить до цензорів такі вимоги, яким ледви чи хто з людей може відповісти. Доказавши непотрібність цензури і неможливість розумного її переведеня, Мільтон переходить до того зла, яке вона приносить: се перш усього огидливе насильство над наукою і людьми, що займають ся нею, бож справді що може бути образливійше над те, що поважні учені праці, на які затрачуєть ся так багато енергії і труду, не можуть бути оголошені без дозволу цензора, що примірює їх до свого, нераз тупого розуміня? В кінці Мільтон звертаєть ся до парламенту і благає його спасти людську честь і свободу думки в Англії. Хоча Ареопагітика й не мала безпосередніх практичних наслідків, але зробила глибоке вражінє на деякі чутливійші натури і в дальшому поколіню сімя кинене Мільтоном принесло свої плоди. Оборонці свободи друку за часів Джорджа III позичили відси свої найсильнійші аргументи на користь знесеня цензури. В році 1788, а власне за рік до французької революції, один із її проводирів Мірабо переклав брошуру Мільтона на французьку мову і в передмові пояснив своїм співгорожа-

нам, о скільки Англія мусить завдячувати свою свободу ширеню в суспільстві ідей Мільтона.

В недовгій часі сам уряд був примушений звернути ся до Мільтона. З історії відомо, що Карло I був Пуританами покараний смертю як політичний зрадник (1649). Ся кара викликала в народі співчутє до короля і оточила його авреолею мучеництва. На ґрунті сього співчутя роялісти знову збудували свої надії і видали книгу під назвою „Королівський образ“. (Eikon basilica), що мусіла завше нагадувати народови про короля-мученика. В тій книзі від особи самого короля оповідалось про девять останніх років його життя, перелічувались усі його стражданя і терпіня, оповіданє чергувало ся з ліричними відступами, де Карло висловлював ся про чесність своїх намірів, про свою любов до народу і т. д. Дослідди показали, що „Королівський образ“ був написаний доктором Горденом, якому в нагороду за се дали уряд епископа, але в ті часи публіка була певна, що в руках у неї справжній твір нещасного короля. З огляду на те, що книга Гордена зробила велике вражінє і видана була за один рік 48 тайними виданнями, уряд доручив Мільтону, що займав тоді посаду секретаря для дипломатичної переписки при особі Кромвеля, відповісти на неї. Мільтон у недовгій часі виконав се, порученє і надав своїй відповіді назву „Іконоборець“. Опрокидаючи крок за кроком Гордена, Мільтон малює покійного короля в справжньому світлі, обвинувачує його в забобонах, зрадливості, розпусті, погорді до народніх звичаїв, ствержує, що він обіцяв своїм спільникам Шотландцям віддати на розграбленє Льондон і т. д. Памфлет Мільтона мав великий успіх; кількадесять тисяч його розійшло ся менше ніж у продовж одного року. З огляду на те, що Мільтону ви пощастило нахилити перевагу громадської опі-

нії на користь республіки, син Карла I, що пробував тоді у Франції, доручив знаменитому французькому ученому Сальмазію написати відповідь Мільтонови. В своїй відповіді, якій він надав титул *Defensio regia* (1560) Сальмазій жорстоко нападає на Мільтона і гризко висьміває виложену в Іконоборці теорію самодержавя народу. Відповіді Сальмазію було доручено знов Мільтонови. Гордий на те, що йому довелось боронити чести англійського народу, Мільтон не звертаючи уваги на хоробу очий сидів цілі ночі за працею і в грудні 1650 року представив парламентови свою знамениту *Defensio pro populo anglicano*. Найповажніший аргумент Сальмазія полягав на тім, що королівська власть була знищена в Англії не народом, навигь не парламентом, бо палата лордів була також знищена, а одною партією. В своїй відповіді Мільтон докладно доказує, що ся партія була найбільш морально-здорова частина англійського народу і що те, що вона постановила, було постановлено народом. Памфлет Мільтона викликав глибоке вражінє в Європі; вчена репутація Сальмазія була підкопана, а репрезентанти чужих держав поспішили повітати Мільтона з побідою. Ся перша оборона англійського народа коштувала Мільтона дуже дорого; він цілком осліп на 44 році свого життя і єдиною його утіхою була сьвідомість, що він осліп боронячи свободи і чести англійського народа. Сліпота Мільтона підняла дух роялістів, які в 1652 році видали в Газі анонімний памфлет під заголовком „*Regii Sandainis clamor ad coelum*“, що викликав собою появу „Другої оборони англійського народа“.

Чотири роки по смерті першої жінки, в 1652 р. Мільтон одружив ся з другою, Катериною Вудкок, в особі якої яскравим сьвітлом сяли любов, делікатність і доброта; на жаль щастє його не було довге, бо в році 1658 вона померла в поло-

зі. Мільтон знов лишив ся сам і пережив не тільки Кромвеля і його сина Річарда, за часів якого він так само як і раніш займав посаду секретаря республіки,] але дожив і до реставрації Стюартів. В останні роки свого життя він написав свій найславніший твір — знаменитий Утрачений Рай. Ідея Утраченого Раю займала Мільтона ще тоді, як він був молодим, але з початку він хотів обробити свою тему в формі трагедії, та горяча політична діяльність на довго відхилила його від поезії, і коли він уже старим чоловіком знов повернув до своєї улюбленої теми, то на сей раз вона втілила ся в формі епічної поеми. Сюжет своєї поеми Мільтон узяв із книги Битія, але надав йому цілком иньше освітленє. Поему Мільтона не можна мірити міркою епічної поезії; коли її треба порівнювати, то не з Іліадою або Енеїдою, а хіба тільки з Божественною Комедією Данта. В обох творах чимало спільного, бо обидва поети почували себе опозиційно настроєними супроти своєї епохи, пережили розбитє своїх ідеалів і обидва полишили твори, в яких висловили своє обуренє і свій протест проти сучасних їм порядків. Ріжниця в тім, що фантазія середньовікового поета, вихована на легендах, візіях і пам'ятках католицької штуки, зуміла населити утворений світ живими істотами, тоді як фантазія протестанського поета, позбавлена запомоги штуки, вбачаючи в легенді одні забобони, і примушена видобувати все з самої себе, в безуспішних зусиллях перенестись у сферу дитинячої віри, поруч із кольосальним образом Слтани виставила цілий ряд холодних абстракцій і алегорій, що можуть тільки зруйнувати поетичну ілюзію. Читаючи поему Мільтона відчуваєш, що тут нема місця для дитинячої віри, що тут поруч із почутєм і фантазією працює також рефлексія, яка не позволяє поетови зіллятись зізмальшованими предме-

тами і викликати ілюзію у читача. Скована протестанською доімою фантазія Мільтона, відкидаючи святих не знала, ким населити небо і не могла придумати нічого ліпшого, як змалювати Бгову в образі короля, оточеного незліченими як зорі силами небесними. Тен у своїм майстернім розборі Утраченого Раю навів чимало прикладів нарушеня біблійного кольориту і невдатного перенесеня нових понять у старозавітний сюжет. Він дуже гарно показав, що Адам і Ева по Мільтону не безпосередні, нагі дикі натури, якими вони мусіли бути, а Пуританці XVII віку, дісципліновані, з моралізаційними сентенціями на устах. Словом, коли будемо дивити ся на Мільтонову поему з естетичного боку, то наткнемось не один раз на неправдоподібність тону, анахронізми, психологічні хиби і т. д. Деякі з тих хиб досить кумедні. Так напр. в однім місці Адам скаржить ся Богу на свою самітність, а Бог у відповідь йому говорить: „Щоб ти сказав на мойому місці, бож я лишаюсь самітним на цілу вічність“. Але коли дивитись на поему Мільтона з культурно-історичного і біографічного боку, то мусимо признати її твором надзвичайно видатним. У ній відбиваєть ся світогляд найосвіченішого Пуританина, його громадські і моральні ідеали і його енергічний протест проти сучасного йому льокайства і моральної розпусти. Тут ми зустрінемо прибрані в поетичну форму відомі вже нам ідеї Мільтона про шлюб, свободу сумління і горожанську свободу, пересипані зворушливими скаргами чоловіка самітного, розбитого житем і засудженого на вічну темноту. Я не маю змоги вивладати тут зміст поеми Мільтона, виданої по російському в декількох перекладах; завважу лише, що в ній багате описів природи і поетичних картин із життя перших людей. Найкращим епізодом Утраченого Раю з поетичного боку в чарую-

ча іділля пробування Адама й Еви в раю (Пісня IV), спокуса Еви і її каєне (Пісня IX) і нарешті прегарна картина будучого життя людей, яку архистратиг Михайло розвертає перед Адамом саме в той час, як його виганяють із раю (Пісні XI і XII).

Із характерів поеми Мільтону найбільш почастило змалювати кольосальний образ Сатани, що так нагадує Есхілевого Прометея. Ще критик початку XVIII в. Аддісон висловив ся, що Сатана навпаки бажанню самого Мільтона зробив ся головним героєм його поеми, що впрочім цілком натуральне, бо в вічній боротьбі добра зі злом, що творить основу поеми, увага читача мусить скуплятися на представнику злого, яке бере верх. У фігурі Сатани Мільтон втілює дорогу для нього ідею протесту і незалежності; не підлягає жадному сумніву, що деяким рисам характеру Сатани, напр. його гордості і любови до свободи, Мільтон горяче співчував. Тепер усі признають, що перший натяк на таку трагічну концепцію характеру Сатани Мільтон позичив із виданої в 1655 році поетичної перерібки книги Битія, зробленої англосаксонським поетом Кедмоном. Незабаром по закінченю Утраченого Раю Мільтон, під впливом одного свого приятеля, почав писати „Повернений Рай“. Дякуючи тому, що сей твір не був плодом власної творчости, він вийшов значно слабший, хоч сам Мільтон і лічив його ліпшим від Утраченого Раю. По своєму змісту друга поема тісно звязана з першою. В кінці XII пісні Утраченого Раю ангел утїшав Адама обіцянкою, що прийде колись день відроди для праведників і день пімсти для злих, що зійде з неба І. Христос, зруйнує царство Сатани, весь сьвіт обновить ся огнем, і замість його повстане нове небо і новий сьвіт, оснований на правосудю і любови. В Поверненому Раю описуєть ся лиш один епі-

зод із сього світлого будучого, а власне нещаслива спокуса І. Христа і присоромлене злого. Користуючи ся євангельським оповіданєм Мільтон присвячує цілі 4 пісні спокусі І. Христа. Чи було се наслідком старости, чи з гори прийнятого наміру, але Мільтон обробив свою тему не так, як у Утраченому Раю. Тут він дав перевагу євангельському текстови, не дозволяє своїй фантазії розвернутись і залишивши на боці поетичні оздоби, стремить до строгої простоти. Сього він звичайно досягає, але досить часто не на користь живости і яскравости малюнка. Навіть особи головних героїв — І. Христа і Сатани — змальовані досить блідо. Се не характери, а втілене двох принципів, що провадять між собою нескінчену суперечку і лишают у душі читача доволі неясне вражінє. Один епізод сеї драми, спокуса, надто цікавий тим, що з нього можемо довідатись, як дивив ся Мільтон на старости літ на поезію, штуку і філософію. Видко, що він на старости літ мало чим відріжняв ся від тих пуританських проповідників, що вважали за суєту і гріх займати ся штукою і поезією. Коли Сатана, бажаючи розбудити у Христа самолюбство, обіцяє йому славу на полї штуки, поезії, красномовства і філософії, словом усього того, чим славились давні Атени, Христос робить порівнанє між античною культурою і культурою Жидів, дав перевагу останній і нарешті заявляє, що сама любов до краси може бути тільки у душ слабих і розпещених. Таким робом благочестє, що сумежить з ригоризмом, і віра в останню побіду добра над злом, ось основа старечого світогляду Мільтона, наскільки він виявив ся в Поверненому Раю. Та хоча Мільтон міг тішити ся надїєю на ліпші часи, ся надїя не могла помирити його з сучасним, що кожен день і так тяжко, наче той кошмар, давило його. В своїому останньому поетичному

твори, в трагедії Самсон (1671 р.) Мільтон іще раз дає зрозуміти нам, що діялось у його душі при виді деспотизму, моральної розпусти і рабства, що визначили собою епоху реставрації Стюартів. Щоб ніхто не міг помилитись у його настрою, Мільтон вибрав темою своєї трагедії історію жидівського народнього героя Самсона, якого доля так подібна до його власної. Чиж він подібно до Самсона не боров ся завзято з сучасними Філістимлянами, чи не був побідженим, звязаним і осліпленим, коли не ворогами, то долею? Чиж він не повинен був відчувати того, що відчував Самсон, коли над осліпленим героєм глузували його вороги? Тому то коли ви чуєте жалі Самсона, що темнота охопила його з усіх боків, що всі його надії розбиті — ви зразу догадаєтесь, що тут устами Самсона промовляє сам автор. Видко, що в сій лебединій піснї вилилась уся наболїла душа великого англійського поета.

XVIII. Англійська література в епоху реставрації.

Епоха реставрації Стюартів була епохою найбільшої деморалізації англійського суспільства. Пропала віра в принципи і моральні ідеали; люди жили з дня на день і квапились узяти від життя як мога більше. За прикладом королівського двора суспільство поспішило зірвати з себе маску зовнішнього благочестя і моральної подоби, що була обовязковою за часів панованя Пуританців, і пишало ся цинїзмом і легковаженем морального обовязку. Се одинокє в історії англійського народу пониженє морального рівня суспільства

знайшло свій вираз як у життю, так і в літературних творах епохи реставрації. Люди міняли свої політичні і релігійні переконання, як міняють рукавички, майже не ховаючись із тим, що вони кермувались у тім матеріяльними користями. Найбільший по Мільтоні англійський поет XVII віку Джон Драйден показав своїм життям приклад політичної і релігійної хиткості і погоні за успіхом. Колись горячий прихильник Кромвеля, автор оди присвяченої на честь Кромвеля, він так само ентузіастично витав Карла II, і коли сей зробився королем, став підпорою монархічного принціпу. За молодих літ він був протестантом, під час реставрації перейшов на католицизм, але коли сей його крок не був оцінений так як слід двором, він написав трагедію „Еспанський монах“, в якій ганебно висміяв католицьке духовенство. Таким самим карієристом був він і в літературі. Не встигли ще по розпорядженою Карла II відкрити зачинені Пуританами театри, як він виставив на сцені свою комедію „Дикий Ласун“ (Wild Galant), в якій вірно відчув настрої часу і зрозумів, що може сподобатись королю і вищим класам суспільства. Другого року він написав подібну драму „Дами супірницї“, в якій ішов слідом за еспанськими штуками з їх запутаною інтригою і так само мав успіх. За сими творами пішов цілий ряд комедій, в яких можна завважити легке відношенє автора до морального обовязку. Малюючи любовну інтригу світського Дон Жуана з шлюбною жінкою, він надає соблазнителю привабливі риси і виставляє в найсмішнішому виді опуканого мужа. В одній із його комедій проскакує нечуваний раніш в Англії виступ проти церковного шлюбу і прославлення вільної любови. „Чи ж любов без вітваря і священника перестав бути любовю? Адже священник одержує за свою працю гроші і більше не думає

про долю звязаних ним серць. На мою гадку для шлюбу досить одної любови". Крім комедій Драйден писав також трагедії в героїчному роді на взір трагедій Корнеля, але тільки з примішкою фантастичного елемента (Індійська королева, Любов-тиран і ин.). Дякуючи своїм оперовим ефектам і гарному віршу, трагедії Драйдена мали успіх, поки їх не „вбила“ сатирична комедія князя Бокінгема „Репетиція“, де жорстоко і дотепно осьміяно всю їх будову. Крім Дон Кіхота, що одним ударом убив цілу популярну галузь літератури, літературна історія не знає сатири, яка викликалаб таке сильне вражіння. По появі сатири Бокінгема Драйден не осьмілював ся виставити на сцені жадної героїчної трагедії; він звернув ся до старинної англійської драми, переробив Антонія і Клеопатру Шекспіра, писав „на замовлене“ короля сатири на вігів, переробив із Плявта і Моллєра комедію Амфітріон і т. д. Остання його драма-трагікомедія Тріумф любови, не мала успіху, що дуже вразило старого поета.

Найхарактернішим продуктом епохи реставрації були твори драматургів-коміків Уічерлі, Конґріва, Ферквара і ин. Уічерлі лишив нам 4 комедії. Перша з них — Кохане в лісі, се щось середнє між еспанською комедією інтриги і італійською фарсою. Один добродій Дапперлєвіт, вродливий і розпусний пройдисьвіт, потребує грошей, хоче заародати свою коханку Люсі другому подібному до себе пройдисьвіту, описує всі її фізичні прикмети з докладністю і гумором ківського баришника. Але його противницею виступає рідна мати Люсі, яка хоче продати її старому пуританському лихвареві Ґрайнови. Вона вводить Ґрайна до дочки під видом учителя танців. Дочка досить гарно знає, про що тут ходить, але вдає невинну дівчину і при першій нагоді, як тільки дідусь дозволяє собі загравати з нею, по-

чинає кричати, підіймає на ноги цілу хату. Грай-нови грозять судом, скандалом і випускають зі-дравши з нього 500 фунтів. Ніде правди діти, що сцена лекції танців написана дуже живо, але що за ситуації, що за діяльог! З боку виглядає так, наче бесідники хочуть перевершити один другого двозначними висловами та дотепами. Комедія ма-ла великий успіх. Про Уічерлі пішла слава, а княгиня Клевеляндська зробила його одним із своїх численних коханців. Не менший успіх мала й друга його комедія „Провінціалка“. Героїня комедії М. Пінчвайф, провінціалка, що вийшла за-між за сільського свайра, приїздить одного дня за справунками до Лондону. Вона жінка проста, не дуже розумна, але дуже любить погуляти. Лондонське жите туманить їй голову. Все їй ви-даєть ся новим і цікавим. Цілком зрозуміло, що в неї нема змоги оперти ся лондонським споку-сам. Швидко вона сходить ся з одним розпусни-ком і так хутко розвиваєть ся під впливом та-кого вчителя, що досягає найбільшого ступня без-стидства. Остання комедія Уічерлі має назву „Про-стодух“ (The plain Dealer). Герой штуки, капітан Манлі, безумовне наслідуване Молієрового Мізан-тропа, яким захоплювалась тоді вся Європа, але наслідуване доволі невдале, бо в особі Манлі нема ані краплини ідеалізму. З його промов не видно, щоб він колись любив людей; він дає їх як останніх ледарів, і навіть про ту жінку, яку він ніби то любить, висловлюєть ся з цинізмом. Така сама метаморфоза відбуваєть ся і з вдачою героїні Олівії, очевидно навіяної Шекспіровою Віолею (Дванацята ніч). Жвава, сьміла і дотепна Віоля перевертаєть ся в Уічерлі в ненажерливу і нахабну куртизанку, яка зовсім не криєть ся з тим, що любить капітана тільки за його гроші. Та інакше не могло й бути. Коли самому письменникови бракує моральних ідеалів, то як він

зможе наділити ними своїх героїв? У інших ді-
вних осіб комедії досить гарно змальовано нав'я-
ний Расиноюю комедією „Сутяга“ (Les Plaideurs)
тип баби сутяги, що ходить вулицями Лондо-
ну до своїх адвокатів, сама викликає образи на
себе, щоб зразуж виточити процес своєму оскор-
бителю і стягти з нього трохи грошей.

У другого славного драматурга епохи Ре-
ставрації, Конґріва, тон трохи м'якший, риси не
такі грубі, особи не викликають такого відразли-
вого вражіння. Конґрів лишив кілька комедій:
Старий Кавалер, якого артистичним діяльом
так захоплював ся Драйден, „Двудушний“ і „Ко-
ханя за Коханя“. В останій песі знаходимо цілу
галерію сучасних портретів, намальованих рукою
сирважнього майстра. Особливо вдав ся Конґрі-
вови характер Валентина, п'яниці та грача, пере-
слідуваного вірителями, який ніде не тратить
голови, щиро сьміється над своїм неможливим
положенням, уміє не тільки зачарувати першого-
ліпшого з своїх кредиторів, але й випросити зай-
вий раз грошей.

Годі мені розбирати твори решти драматур-
гів сеї епохи, з яких напр. Феркуар був чоло-
вік дуже талановитий. Але при всім талантї дра-
матургів епохи Реставрації, їх твори нероз-
ривно звязані з їх епохою і ми не можемо цілком
задовольняти ся і тїшити ся ними. В них більше
локального і часового і менше суспільного еле-
менту, і в сьому лежить причина того, що їх так
скоро забули.

XIX. Політичні теорії XVII в. в Англії. Гоббс і Льюкк.

Боротьба Карла I з парламентом, що скінчила ся часовим перетворенням дідичної монархії на пуританську демократичну республіку, викликала дві політичні теорії, з яких одна похвалала той переворот, що скоївся в Англії, доказувала його законність і розумність, а друга голосно ганьбила революцію і доказувала, що підкопане монархічного принціпа відібеться страшними заколотами в краю і що єдиною запорукою добробуту Англії є абсолютна королівська власть. Найвидатнішим оборонцем першої теорії був Мільтон, — прихильником другої був Гоббс, що у своїх творах виступав теоретиком абсолютизму. В році 1651 він видав свій знаменитий твір „Левітан або Матерія, Форма і Власть царя“, де із своїх посилок витяг невмолимі висновки на користь абсолютної влади. Політична теорія Гоббса стоїть у тісному звязку з його поглядом на моральну природу чоловіка. По думці Гоббса жерело всіх людських діл є принцип самоохорони, що виявляється в бажанню собі добра, користі, приємностей і в відразі від усього згубного і неприємного; значить, із самої природи чоловік істота егоїстична, що змагає до своєї особистої, егоїстичної цілі. А що всі люди мають однакове право на володіння і користування сими благами, то їй видко, що природне становище чоловіка, се війна всіх проти всіх (*bellum omnium contra omnes*), бо люди бажують вихопити один у другого ласий шматок (*homo homini lupus*). Бажаючи перевести свої егоїстичні цілі, не визнаючи жадних моральних критеріїв, люди скінчилиб на тім, що знищилиб один другого, як би їм не прийшло в го-

лову завести державний лад. При заведеню сього ладу вони, звичайно, кермувались егоїстичними цілями і почутем самоохорони. Для осягнення останнього треба, щоб можливість війни була знищена і настав вічний мир. Міркуючи про те, як завести такий лад, люди прийшли до того висновку, що єдиним засобом для сього є відмовитись від права на все, відмовитись від певної часті власної свободи. Відмовившись від певної часті свободи люди відступили її на підставі умови одній особі, що з свого боку запоручила їм мир і спокійне користуванє земними благами. Відси на думку Гоббса походить держава: походженє її природнє і розумнє, бо впливає з законів розуму і самоохорони; вона інституція цілком людська, бо заснована на умові. А що держава має немов повновласть від усього народу, то відси ясно, що державна власть мусить бути абсолютною і що представник її, крім тої умови, не повинен бути обмеженим жадними конституціями. В жертву тій ненажерній потворі, тому Левітанови повино приноситись усе: житє, власність і навіть думки людий, бо він видає закони, установляє моральні критерії, зазначує межі, що віддїляють дозволенє від недозволеного. Він має право заборонити ширенє всякого погляду, який може посїяти незгоду в державі; навіть церква, і та мусить підлягати державі. Але володїне такою дивоглядною властю може потягти за собою надужитя — що тоді робити? Тримаючись свого абстрактного погляду і маючи на увазі спокій у краю Гоббс стоїть на тїм, що всякий опір абсолютній власті незаконний, бо вона є втіленє волі всіх. Проти висшої власті може по праву стати друга загальна воля, другий повновласник народу, але сього не може бути, бо держава може мати лиш одну волю, як чоловік одну душу.

Левіятан Гоббса вийшов у світ 1651 року, т. є того самого року, що й „Перша Оборона англійського народу“ Мільтона. Хоча Мільтон особисто не виступав проти Гоббса, але не ховав ся з своїм ворожим поглядом на його теорію. Не дивлячись на діаметральну протилежність політичних теорій Мільтона і Гоббса, у них є одна спільна риса. Оба вони відкидали принцип божеського права, оба твердили, що держава повстала через умову. Але тут і починаєть ся між ними внутрішня різниця. Виходячи з глибокої віри в добрі інстинкти людської природи, ідеаліст Мільтон хоче точніше зазначити межі державного вмишування в особисте життя і горячо повстає за індивідуальну свободу. Навпаки скептик і матеріаліст Гоббс не вірив ні в сумління, ні в якийсь обовязковий закон, а вбачав у чоловіці перш над усе егоїстичну тварюку, яку всякими способами треба держати на припоні. Ось чому він без жадного вагання приніс свободу чоловіка в жертву Левіятанови — державі.

Від Гоббса переходимо до його противника Льюка. Найвидатнішим твором Льюка вважають його „Дослід про людський розум“ (1762 р.), що став вихідною точкою для пізнійших філософів не тільки англійських, але і французьких, які популяризуючи його ідеї утворили окремий напрямок європейської думки. Вже до Льюка Бекон уважав змісловий досвід єдиним жерелом пізнання. Бекон представив навіть теорію досвідної методи, показав, як нею треба користати ся, щоб досягти тривких наслідків. Але психологічний бік питання про те, як поступає наш дух у процесі досвідного пізнання, як він творить із часткових понять загальні і родові і порівнює їх між собою, лишив ся не роз'ясненим. Поясненню цих питань і присвячена праця Льюка. Виступаючи проти Декарта і його наслідувачів,

які визнавали, що в нашому розумі існують ідеї незалежні від досьвіду, Льюкк доказує, що кожде пізнане, се наслідок зміслових вражінь, що навіть загальні тези, які вважають за вроджені нам, напр. що цілість більша від часті, що одна і та сама річ не може в один і той сам час бути і не бути і т. д., се здобутки діяльності розуму під впливом зовнішніх вражінь. Ствержуючи, що єдиним жерелом нашого знання є досьвід, Льюкк відрізняє досьвід зовнішній або вражіня від досьвіду внутрішнього або рефлексії, яка є працею нашого розуму над одержаними вражінями. Вражіня і рефлексія, се по словам Льюкка одинокі вікна, крізь які світло ідей падає в темну саму собою область розуму. Із сказаного ясно, що: 1) все, що лежить поза межами досьвіду, лежить поза межами людського знання, і що 2) чим далі наше знане віддалене від досьвіду, тим менше воно певне. Познайомившись із теорією Льюкка, Вольтер став горячим пропагандистом її на континенті.

Другим не менше відомим твором Льюкка був його трактат про управу державою. Виступаючи проти Гобсса, який доказував, що первісний стан людськості була боротьба всіх проти всіх, Льюкк ствержує, що сей період навпаки був станом свободи і рівности, бо природний закон перш над усе закон розумний. Сей розумний закон навчає, що всі люди, як істоти належні до одної породи, повинні мати однакові права на власність, щастє і свободу. Хиби природного ставу полягають у тім, що в разі нарушеня сеї загальної гармонії, в разі, коли один чоловік з якоїсь причини напав на другого, відбирав від нього худобу, власність, жінку, то ображений іступав местником і судією за самого себе. Схиба, що зовсім не запобігає злому, а лише карає злочинця, скоро була відчута людьми, як добровільно відмовили ся від частини своєї сво-

буди і віддали їм обібраним особам із тою умовою, аби вони, видавши закони, забезпечили жите і власність кожного чоловіка, остро наглядаючи за їх виконанем. Таким робом через умову людий з обібраними особами повстає держава; люди, що вступають у сей політичний організм, дають обіцянку виконувати закони і підлягати власти, а представники останньої з свого боку мають обовязок піклувати ся про благо народа. З сього випливає, що коли представники закона, забувши своє походжене від волі народу, перестають піклувати ся про його благо і дозволяють собі насильства і надужитя, то суспільство має повне право відібрати власть від негідних її представників. Така теорія Льюкка про походжене держави від волі народу є основного умовного характеру власти Льюкк виводить внутрішню форму державного устрою, якої суть полягає в точнім розмежованю власти законодавчої від виконавчої. Само собою зрозуміле, що власть законодавча повинна належати до народу, а виконавча до правителів, обібраних народом; на обовязки короля, яко голови виконавчої власти, лежить: виконувати суд і розправу, привертати нарушене право і охороняти державу від зовнішніх небезпек; але він не має жадного права переступати свої повновласти, видавати закони, накладати податки і т. д. Поступаючи так, він ламає свою умову з народом і останній має повне право відібрати від нього власть. Із наведеного нарису Льюккової теорії про державу видно, що вона не що инше як теорія конституції, а до того англійської, в якій функції законодавчої і виконавчої власти строго розмежовані. Побачимо, який великий вплив мала державна теорія Льюккова на найбільшого політичного мислителя Франції Монтескіє, як його ідея суспільної умови і ідеальна картина життя первісного суспіль-

ства, що жило лише на підставі природного закону, послужила вихідною точкою для Руссо.

В тісному зв'язку з теорією Льюкка про державу стоїть його трактат про Виховане. Сей трактат зріс на ґрунті досьвіду. Льюкк виховував дітей у декількох аристократичних англійських родинах і мав нагоду провирити на досьвіді вартість своїх педагогічних теорій. Вихідною точкою для Льюкка було пізнане природи дитини. Загальне правило: педагог мусить вирити в добрі інстинкти дитини і дивити ся на неї, як на розумну істоту, вияснюючи їй причини заборони того чи иньшого. Льюкк не радить часто купувати для дітей цяцьок, бо се розвиває в дітях пристрасть до новинок і занебрегає старих цяцьок тільки тому, що розвиває у дітей гордощі; дитина, що має більше цяцьок, буде пишати ся перед тою, хто має їх менше. Студіоване природи дитини мусить бути вихідною тсчкою і при викладаню їй ріжних родів знаня. Тут треба брати на увагу не тільки індивідуальність дитини взагалі, але також її звички, напр. одна дитина любить занямати ся музикою до обіду, друга — по обіді, і педагог не повинен поступати на перекір тій звичці, бо заняте, яке відбуваєть ся в свій час, стає розривкою і йде завше успішно. Завдане педагога полягає в тім, аби так зацікавити дитину, щоб вона сама прохала займати ся з нею. З огляду на те, що таке ріжносторонне студіоване природи дитини майже не можливе в публичних інституціях, де на одного педагога припадає по кілька десятків вихованців, Льюкк дає перевагу домашньому вихованю, яке на його думку дає більше нагоди до студіованя природи дитини і морального впливу на неї. Поставивши своїм ідеалом *Sana mens in corpore sano*, Льюкк надає велике значіне фізичному розвоєви і гігієнічним умовам, а особли-

во стоїть на тім, аби дитина як мога більше була на свіжому повітрі, присвячувала багато часу фізичним вправам, привчала ся до холоду і вохкості. Паралельно з фізичним вихованем дитини мусить іти і виховане моральне, головним завданням якого є розвій постійности і цанованя над самим собою. Як дитина мусить бути привчена до того, аби без шкоди для здоровля могла терпіти холод, спеку, вохкість, так само і в моральному відношеню вона мусить бути привчена до того, аби могла жертвувати собою, відмовляти ся від ріжних привностей і терпливо переносити ріжні життєві прикрости. А що чеснота занадто абстрактне понятє для дитини, то педагог мусить пильнувати, аби розвити в ній бажане його похвали і одобрєня. Та не треба занадто сипати такі похвали, а роздавати їх тільки за такі вчинки, що дійсно відповідають чесноті. Релігійну освіту Льюкк обмежує поученем дитини про великого творця світа, всевидючого і всезнаючого, що любить правду і чесноту. Таким чином головною метою вихованя Льюкк уважає виробленє чоловіка морально і фізично здорового. Щож до наповненя голови дитини ріжними відомостями, то Льюккові вимоги в тій точці дуже обмежені. І тут, як і скрізь він стоїть на практичному ґрунті. З клясичних мов він обстоює одну латинську, та й то без граматичних деталів; науку малярства рекомендує стілько, щоб дитина могла зрисувати будинок або машину; писанє в клясах латинських віршів, що й досі практикуєть ся в англійських школах, він уважає зовсім непотрібним. Замість поетів радить юнакам читати *De officiis* Цицерона і твори Пуфендорфа та Гюґона Гроція про державне право. Хоча Льюккова програма вихованя має на увазі лише людей заможних, він вимагає, аби ученик знав одно або два ремесла, що можуть придати ся йому в житю. Одержане таким

шляхом виховане Льюкк радить поповнювати подорожами, щоб збогатити розум юнака власними спостереженнями.

Нарешті треба сказати кілька слів про твір Льюкка, присвячений питанню про релігійну толеранцію (On Toleration). Поділяючи погляд Мільтона, що функції держави і церкви цілком різні, що одна відає земні справи, а друга небесні, Льюкк твердить, що держава не має жадного права втручати ся в релігійні переконання людини, бо се справи її власного сумління. Переступати се загальне правило можна тільки тоді, коли чоловік, з огляду на свої релігійні переконання не виконує присяги даної цареві, або коли не має жадних релігійних переконань, бо атеїсти однаково небезпечні для церкви, як і для держави. Відси випливає, що Льюкк узажає можливим ухилитись від своєї теорії толерантності тільки в відношенню до католиків і атеїстів. Заслуга Льюкка полягає головню в тім, що він почав уживати принципів досвідного досліду і заснованого на них раціоналізму у всіх сферах людського знавня і людської діяльності: в релігії, педагогії і філософії. Сим він поклав шлях для всіх пізніших англійських і французьких мислителів, що знаходили в його творах вихідну точку для своїх раціоналістичних теорій.

XX. Англійська журналістика XVIII в.

Одним із добродійних наслідків державного перевороту 1688 року було знищене „попередню“ цензури і тісно звязаний з сим фактом розвій

газетної і журнальної преси. Хоча газети існували в Англії і в XVII в., але вони не мали права доторкати ся політичних питань. Переворот 1688 року зробив пресу суспільною силою і поставив саме правительство під контролю журналістики. Остання почала надзвичайно бурно розвивати ся. Від 1688 до 1692 р. повстало 25 нових газет. В році 1695 для друку була дана повна свобода; актом парламенту знищено „попередню“ цензуру; кождий міг друкувати все, що йому хотїлось, під власною відповідальністю. В початку XVIII в. Даніель Дефо став видавати перший політичний журнал, щотижневий огляд французьких справ. За його прикладом пішов Річард Стіль, що заснував у 1709 році журнал „Балагур“, де головним співробітником був Аддіссон. В році 1711 „Балагур“ перестав виходити і приятелі почали видавати в купі знаменитий тижневник „Глядач“ (Spectator), що мав величезне громадське значінє. Хоча „Глядач“ виходив кожного тижня, але він не був подібний до звичайних тижневих видань, що мають на увазі інтереси хвилі і наввипередки рвуть ся повідомити своїх читачів про сьвіжі новинки. Не така була мета „Глядача“; сам Аддіссон говорить у передмові, що він не тільки хоче забавляти публіку, але навчати її і причиняти ся до її морального відродження. По своїй формі і по моральній тенденції „Глядач“ найбільше був подібний до „Дневника письменника“ Достоевського. Меколей у своїй прегарній статї про Аддіссона так характеризує зміст „Глядача“: в понедїлок перед нами дотепна і глибока алгорія, що нагадує Лукіянову „Ліцітацію філософів“; у вівторок моралізаційна байка в орієнтальнім дусі, так само дивоглядна, як оповідання Шегеразади; в середу характеристика, артистична не менше Лябрюєрової; в четвер сцена із звичайного буденного життя,

рівна найліпшим сценам Векфільдського священника; в п'ятницю декілька сатар у дусі Горация, в яких висмівають ся різні модні дурисьвіцтва, фіжми, мушки і т. д.; в суботу думки релігійного змісту, які можуть витримати конкуренцію з найліпшими проповідями Масільона. Душею „Глядача“ був Аддіссон. Йому належав і плян видання і напрям його. Впрочім багато де в чому приятелі доповняли один одного. У Стіля було більше оригінальності і гумористичної соли; у Аддіссона більше таланту, спостережливости і тонкого гумору. Тайна величезного впливу Глядача, крім популярности видавців, поясняеть ся тим, що вони своїм журналом ішли на зустріч відродженю англійського суспільства, що почало ся по перевороті 1688 року. Після „Глядача“ журнальна і газетна преса стала на міцний ґрунт, перестала бути залежною від двора, і се безумовно сприяло підвишеню почуття самопошани у письменника. Вплив Глядача не обмежував ся Англією, але перекинув ся на континент. В році 1722 Марівó почав видавати журнал Le Spectateur, а в 1737 р. „Глядач“ Аддіссона і Стіля почав виходити в французькому перекладі. В німецькій мові рівночасно повстало кілька журналів, уложених по пляну „Глядача“. Вплив Аддіссона не минув і Росії. В першому російському науково-літературному журналі „Ежемѣсячныя сочиненія, къ пользѣ і увеселенію служащія“ в не мало статей позичених із „Глядача“, який у Росії називав ся „Смотритель“.

XXI. Поп і Джонсон.

Переходячи від журналістики до літератури завважимо, що перша половина XVIII в. в Англії продовжувала традиції епохи Реставрації. Французький вплив усе ще мав перевагу. Найліпша трагедія Аддіссона „Катон“ дає типовий зразок французької псевдо-класичної трагедії: в ній мало драматичного руху і артистичної правди, але за те заховані всі три єдності. Французький вплив у значній мірі можна завважити і на славнім Александрі Попі, найбільшій англійській поеті XVIII в. (1688—1744). Перший його твір „Віндзорський Ліс“ написаний по рецепті описових поем псевдо-класичної школи з досить великими примішками із класичної мітології. Живого почуття природи в ній дуже мало, але форма її, вірш доведений до найвисшого викінчення. Ще більший захват у публіки викликала друга поема Попа „Зрабований Кучер“, в якій він наслідував сатиричну поему Буальо *Lutrin* (аналой). В році 1711 Поп видав свій голосний „Нарис критики“. Хоч ідея поеми була навіяна Горацієм (*De arte poetica*) і Буальо (*L' Art poétique*), але в обробленю її Поп зумів заховати самостійність. Головна різниця між Попом і його взірцями полягає в тім, що Горацій і Буальо писали підручник для поетів, а Поп для критиків. Поема розпадаєть ся на три частини або пісні. В першій пісні Поп говорить про прикмети справжнього критика. На думку Попа перша прикмета справжнього критика — вроджений естетичний смак; критики родять ся так само, як і поети, і ті й другі мусять бути наділені сьвятим огнем. Тому то перша рада, яку подає Поп критикови — пізнати добре самого себе, означити границі свого розуміння і не переступати їх, а перший обовязок критики — іти слідом за природою, бо вірність природі, се най-

ціннійша прикмега артистичного твору. Крім природи критик мусить докладно студіювати великих критиків старих віків. Правила грецької критики виведені із студіювання визначних зразків артистичної закінчености і критики захопили у поетів те, що вони самі забрали з неба. Зворушливим гимном на честь клясичної старовини кінчить ся перша пісня.

В другій пісні Поп перелічує ті причини, що заваджають критиці виголошувати вірні осуди. Ті причини ось які: 1) брак солідної освіти; 2) звичка звертати увагу на частини, а не на цілість; 3) національні і релігійні пересуди. Про останні він говорить дуже докладно, бо сам не мало витерпів від них як католик і прихильник Стюартів. У третій пісні Поп характеризує старих і нових критиків. Із старих він захоплюєть ся Арістотелем і Горацієм; із нових Буальо. Із англійських критиків він хвалить Вельша, що був керманічем музи самого автора.

„Нарисом про критику“ кінчить ся перший період поетичної діяльности Попа. Другий період (1715—1726) Поп заповнив двома величезними підприємствами—перекладом Іліади Гомера і виданєм творів Шекспіра. Переклад, яким так захоплювали ся сучасні і який приніс авторovi 9000 ф. шт. гонорару, не витримує власне жадної критики. Замість Гомерової простоти зустрічаємо на кождім кроці штучність і манерність. Поп знайшов потрібним змякшити грубий тон Гомерової мови і примусив його героїв говорити делікатним язиком тодішніх салонів. І кумедна річ: те, що в наші часи певно „зарізалоб“ переклад, у ті часи було головною причиною його успіху. „Попит на елеганцію“, як свідчить Джонсон, „був такий великий, що чиста і неприякрашена природа не могла подобати ся“. В році 1724 Поп видав повну збірку творів Шекспіра, попередивши текст своєю характеристи-

кою Шекспірового тенія. Тут він звертає особливу увагу ось на які прикмети Шекспірової творчості: оригінальність, умінє утворити оригінальні характери і здібність впливати на пристрасти. Хяби Шекспіра Поп поясняє головно тим залежним положенєм, у якому він — у ролі актора-драматурга — був супроти сучасної йому публіки. Цікаво, що Поп і не думає прикладати до критики творів Шекспіра клясичну мірку, але скрізь хоче обяснити Шекспіра із нього самого і вірно завважує, що судити про Шекспіра по правилам Арістотелевої критики — все одно, як би хтось судив по законам одного краю чоловіка, який робив певні вчинки маючи на увазі закони другого краю.

До третього і останнього періоду треба зачислити знамениту дидактичну поему Попа „Нарис про чоловіка“. Вартість поеми полягає не в загальних, доволі неясних поглядах автора, а в деталях, в окремих думках, оправлених у золоту оправу його чудового вірша. Такий напр. його поетичний погляд на нерозривний звязок чоловіка з природою і ва чесногу як одиноку умову людського щастя. З незвичайним одушевленем доказує Поп, що щастє чоловіка полягає не в зовнішних успіхах, але в згоді з самим собою, в гармонійному союзі з матірю природою. Дякуючи таким поетичним тирадам, — а їх там чимало — поема Попа стала відомою по всім сьвітї і була перекладана на всі європейські мови.

Кажучи про Попа не можна пеминути мовчанкою Самуеля Джонсона, знаменитого критика і автора гарного словаря англійської мови. Як критик Джонсон був прихильником клясичної теорії, але він занадто розумний, щоб цілком підлягти комусь. Розглядаючи поезію з реально-утилітарного погляду, він нехтує тими творами, до яких не можна було прикласти сих вимог. Чоло-

вік великого ума з тонко розвиненим моральним почутем, він майже позбавлений був фантазії і поетичного чуття. Все ідеальне здавалось йому штучним і фальшивим. Тому то в своїх „Біографіях англійських поетів“ він ставить висше Драйдена і Попа, ніж Мільтона і Шекспіра. Про те в передмові до першого тому свого видання Шекспірових творів Джонсон горячо і дотепно боронить Шекспіра від нападів Вольтера і висловлює такий здоровий погляд на три єдності, якого в ті часи не висловлював ніхто і який мав певний вплив і на Лессінга. В останні роки свого життя Джонсон відгравав ролю літературного диктатора. До його критичних засудів прислухувались уважно такі люди, як Борк, Гольдсміт, Гаррік і ин.

XXII. Річардсон і Фільдінг.

Висше було завважено, що результом Реставрації епохи Стюартів була деморалізація висшого англійського суспільства, яке бачило свій ідеал у розпусному дворі Карла II. Звичаї сього скандального суспільства досить вірно змальовані в романі Афрі Бен і в творах таких драматургів, як Уічерлі, Контрів і ин. Але в той час, як аристократія зачитувалась сими визначними творами, єдиною духовою справою буржуазії були Боньяв і Мільтон. Революція 1688 року переведена буржуазією, примусила письменників звернути увагу на її потреби. Для задоволення їх був заснований журнал „Глядач“; для сеї мети щось біля першої половини XVIII віку Річардсон утворив родинний роман, де глибоко зачепив відносини буржуазної родини і знайшов у них дра-

ми більш зворушливі та інтересні, ніж пригоди сьвітських пройдисьвітів. Перший роман Річардсона відомий під заголовком „Шамеля або Нагороджена чеснота“. В основі роману лежала справжня подія, оповіdana автором одним його приятелем, котрий мандруючи по Англії познайомився з одним молодим подружжям і довідався про його історію. Жінка була служницею у матері свого будучого чоловіка. І при життю матері молодий чоловік не давав спокою гарненькій служниці своїми залицянями, а по смерті матері так надокучив їй, що вона хотіла топитись. Молодого чоловіка се так вразило, що він почав прохати дівчини, аби вийшла за нього заміж, і одружився з нею. Виявилось, що жінка була такою гарною дружиною, що привабила до симпатії всіх знайомих чоловіка. Роман сей, не дивлячись на брак живости і не зовсім зручну форму писання визначувавсь високою літературною вартістю і мав великий успіх, так що коли Річардсон видав новий роман, свою знамениту „Клярису Гарлов“, то вона була зразу-ж розкуплена. Уміне діткнутись серця читача, яке ми бачимо вже в першому романі, тут досягає свого найвишого ступня. Ніхто з англійських романістів не любив так своїх героїв, як Річардсон. Зміст Кляриси зовсім простий і треба тільки дивуватись артистичности автора, що зумів розтягнути занадто звичайну історію на кілька томів. Зміст роману ось який: кілька миль від Льондону живе заможна буржуазна родина Гарлов. У неї троє дітей; старша дочка невродлива Арабеля, меньша дочка красуня Кляриса і брат, ідол родини, розпещений пройдисьвіт Джеймс Гарлов. До Арабелі залицяється молодий аристократ, вродливий пройдисьвіт, лорд Льовеляс. Але се залицяє до Арабелі не що инше, як зручний маневр із боку Льовеляса, якому більше подобається красуня

Кляриса. Осьвідчене робить ся в такій формі, що Арабеля відмовляє лордови, чекаючи певніших доказів любови з його боку. Але Льовеляс на тім тільки й обмежуєть ся, не перестаючи відвідувати родини в ролі приятеля її. Характер Льовеляса — сього англійського Дон-Жуана XVIII в., блискучого, дотепного і чаруючого кавалера, але крайнього егоїста і ласуна, змальований надвичайно вміло. На жінок він робить просто магічне вражіння і тільки одна Кляриса не підлягає його чарам. На жаль обставини складають ся так, що еаяя доля віддає її в руки Льовеляса. Доведена до розпуки переслїдуванями Арабелі і Джемса, які не можуть їй простити того, що вона відбила молодого у сестри, і приставами батьків, аби вийшла заміж за заможного череваня Сольмса, Кляриса приймає пропозицію Льовеляса сховати її у своїй тїтці і дозволяє йому відвезти себе до неї. Льовеляс поміщує її у одній своїй агентки для любовних дїл і починає добувати всіх способів, аби збаламутити Клярису. Коли ці способи йдуть на дармо, він звертаєть ся до опіюма і насильства. Кляриса мало не божеволіє з розпуки, але у неї ще досить сил подивити ся в очі тому, що скоїлось, і навіть простити свого спокусника, якого вона починає вже навіть любити. Відкинувши з обуренем осьвідчене Льовеляса покрити гріх шлюбом, вона втікає від нього, оселяєть ся в хаті одного чесного купця і вмирає. Вся Англія з страшним хвилюванем стежила за історією Кляриси і в міру того, як роман виходив із друку окремими томами, хвилюване се все більше зростало. Незадоволений тим, що чоловік, який звівечив Клярису, вийшов занадто привабливим і що деяким дамам занадто подобались його витончені манери і залицяння, Річардсон написав третій роман, Сер Чарльз Грандісон, який він сам назвав антидотом проти Льовеляса. Тут в особі

Грандісона він вивів тип ідеального кавалера, чоловіка справжньої честі, героя без плями і догани. Але ідеал показався занадто прозаїчним і неживим. Грандісон такий шляхетний і моральний, що часами від нього стає просто так нудно. Родинні романи Річардсона мали великий успіх і дуже впливали з морального боку на публіку. Чужоземні письменники, Бернарден де Сен П'єр і Гете, витали їх із захватом. Особливо захоплювався Річардсоном Дідро.

Романи Річардсона при всій своїй високій вартості мали дві великі хиби: 1) вони моралізують аж до нудоти і 2) автор їх, що довів до удосконалення детальне малюване почуття, не вмів творити живих осіб. Ідеальні особи у Річардсона, се ходячі моральні сентенції; начинивши себе певними принципами, вони ділають як автомати; у них нема безпосередности, нема життя. Тай по за сим навіть артистичні способи автора доволі наївні: замість подати суть якогось явища, автор описує його найдетальнішим робом, наводить у повні розмови дієвих осіб, що займають цілі десятки сторінок. Задля сих хиб романи Річардсона швидко надокучали і публіка проміняла його на другого романіста, не так церемонного та морального, але повного за те веселости і здорового гумору, що до того володів ще й рідким таланом творити живі особи. Сим романістом був Генрі Фільдінг. Історія літератури рідко дає приклади такого повного морального контрасту, як Річардсон і Фільдінг. Успіх Памелі Річардсона в 1741 р. подав Фільдінгові думку написати пародію на сей роман. І справді, герой романа Фільдінга Джозеф Ендрус терпить переслідування від своєї пані так як Памеля від свого пана. Переслідування можуть зворушувати читачів, коли ходить о честь невинної дівчини, але вони робляться повною нісенітницею, коли ходить о честь здо-

рового парубіки, якому власне нема що й тратити. Роман переповнений такими реальними деталями, від яких просто моторошно стає моральному і чемному Річардсоу. В році 1750 Фільдінґ випустив у світ свій новий роман Том Джонс. Се історія молодого чоловіка, знайди, вихованця Дж. Альворті. Зміст роману — кохання Тома до Софії Уешерн, доньки сусіднього сквайра, котра так закохується в нього, що видає свій дім, іде за ним скрізь, терпить багато від переслідувань лицеміра Бляйфіля, приймича Тома Джонса, що з боку виглядає порядним чоловіком, а на правду показався крайньою падлюкою. По цілїм рядї пригод молодята одружились, при чім виявляється, що Том Джонс нелегальний син старої панни, сестри Альворті, який відкривши інтригу свого рідного братанича Бляйфіля робить Тома Джонса своїм спадковцем. В отсю просту рямку вставлено чимало епізодів і артистично змальованих характерів. Тяжко собі уявити щось більш типове, як батько Софії, сквайр Уешерн. Се чоловік у суті діла добрий, але марнотратник і п'яниця, зовсім майже здичілий у селі. Прегарно змальовано родинне життя учителя Партріджа, у якого мати Т. Джонса usługувала кілька літ.

В році 1751 вийшов останній роман Фільдінґа Амелія. В цьому романі, що мав також великий успіх, Фільдінґ іде слідом за Річардсоном у сфері родинного роману. В особі мужа Амелії, непогамованого капітана Буша, що божевільно кохає свою жінку, але в купі з сим, дякуючи своєму огнистому темпераменту, часто зраджує її, він, кажуть, змалював самого себе, а в особі Амелії, що так вірно кохає чоловіка і завше готова вибачити і забути його зради, свою власну дружину, якій так само доводилось чимало вибачати і забувати.

Текерей уважав Амелію Фільдінґа найбільш привабливим жіночим типом створеним англійською повістю. По словам Кольріджа, коли переходиш від Річардсона до Фільдінґа, то здається, наче виходиш із душною кімнати на свіже повітря, на зелену лаву, де віє легкий вітерець прегарного мав'язного ранку. Річардсон, що ненавидів Фільдінґа, називав його романи брудними і плоскими і упевнює, що всі ті картини сварок, вязниць і довгових арештів змальовані з натури, бо всі ті речі були завгодно відомі авторови. Висловлюючи сю їдку характеристику Річардсон і не догадується, що він тим сам висловлює найбільшу похвалу своїй протилежності, бо вартість Фільдінґа як реаліста й полягає в вірності його малюнків, опертих на власній досвіді. Не даром він уважав себе чоловіком, що відкрив новий світ і висловлював ся, що його роман не вигадки, а справжня історія суспільства. Критики мають радію, коли поприкають Фільдінґа грубостю його картин; оправдуючи романіста, можна сказати, що будь він менше грубим, був би менше правдивим. Англія другої половини XVIII в. як жива встав в його романах, і новий історик англійського суспільства Леккі мав радію, коли залічив Фільдінґа до своїх жерел. Впрочім як справжній артист, Фільдінґ не знижує ся до протокольного реалізму нової французької школи, не думає переносити на полотно все життя; він уміє сформувати свій матеріал, залишаючи на боці другорядне і оперуючи над головним. „Я не хочу,— каже він в однім місці, очевидно маючи на меті Річардсона, — наслідувати авторів многотомних історій, які вважають за свій обов'язок псувати етілюк паперу на докладні описи місяців і років, не зазначених жадною видатною подією, скільки на описи епох, коли на театрі історії відбувають ся величезні сцени“. Правда, в своїх

змаганях до пікантного реалізму Фільдінґ іноді переборщує і набирає скандальних деталей більше, ніж треба було, але се він робить без сумніву з моральними цілями. Надіючись, що йому будуть докоряти неморальністю, Фільдінґ майже в кождім своїм романі доторкав ся цього пункту. „Мені можуть закинути, — каже він у передмові до Джозефи Ендрюс, — що в сім творі я описую пороки і то досить погані. На се відповім, що 1) малюючи людей, трудно не малювати їх пороків і 2) що я не обмежуюсь легкою насмішкою над ними, але хочу викликати у читача огиду до них“. Повертаючи знов до цього питання в Томі Джонсі Фільдінґ завважує, що окрім прославлення чесноти він вивів сильний доказ на її користь, показавши людям, що їх власний інтерес клонить їх іти за нею. „З тою метою я й старав ся показати, що ніякі успіхи в життю, ніякі матеріальні придбання не можуть нагородити нас за страту внутрішнього спокою і душевної гармонії, які являють ся постійними товаришами чесноти“. Теккерей гарно оборонив моральність романів Фільдінґа, сказавши, що утворене такої чаруючої особи, як Амелія, рівняєть ся доконанню доброго діла. Особлива привабливість романів Фільдінґа полягає в його гуморі, якого не можна порівняти ні з яким иньшим і який пребиваєть ся на кожному кроці, як в описах так і в міркуваннях, якими перетикані ті описи. Льюїс Байрон назвав Фільдінґа „Гомером, що писав прозою про життєві справи“. Хоча ся похвала троха прибільшена, але всеж правда, що Фільдінґ був батьком англійського реально-художнього роману. Романи Фільдінґа рішуче усталили тип англійського реально-побутового і обичаєвого роману. Пізнійші романісти будуть розширювати сферу своїх спостережень: Смолет буде писати романи з життя моряків, Гольдсміт із життя англійського духовен-

ства (Векфільдський священник), Вальтер Скотт покладає собі метою воскресити середньовікове життя; але високо моральний тип англійського романа, основні прикмети його творчості, а власне злука морального і психологічного елемента зі старанним і докладним студіюванем обстанови лишать ся все однакими і тут Текерей має рацію, коли називає Фільдінга вчителем усіх англійських романістів.

XXIII. Свіфт і Стерн.

Майже одночасно з розвитком реального родинного роману досягає під рукою Свіфта високого розвитку роман сатиричний. Роман Свіфта „Мандрівки Гулївера“, що вийшов у світ в 1727 році, мав величезний успіх. Свіфт одержав за свій твір 3000 фунтів, суму для того часу досить велику (біля 20.000 рублів) і певно стількиж заробив його видавець. „Мандрівки Гулївера“ складають ся з чотирьох частин. Оповіданє ведеть ся від імени Гулївера, капітана корабля, великого охотника до різних мандрівок, який оповідає, що в одну із своїх мандрівок він приплив до дивного острова, котрого мешканці Ліліпути були не вищі піваршина зросту. Але у їх тілах киплять такі самі пристрасти, як у звичайних людей; у них в свій король, двір, міністри і політичні партії так само як і в Англії. Король перш над усе піклуєть ся про свої доходи і прерогативи; в виборі міністрів він кермуєть ся уміннем їх танцювати на линовці і хто показуєть ся найліпшим у тій штуці, того й закликають до влади. Критик небезпідставно гадає, що в особі короля Ліліпутів Свіфт вивів англійського короля Джорджа I, а в особі міні-

стра фінансів — міністра Джорджевого Роберта Вальполя. З острова Пігмеїв Гулвер попадає на острів велетнів. Коли раніш він дивився на людий крізь зменьшуюче скло, дякуючи чому їх пристрасти і стремління здавались йому нікчемними і малими, тут навпаки коли дивить ся на них крізь збільшуюче скло, вони видають ся йому істотами висшими над дійсність як своїм зовнішнім виглядом, так і розумовим розвитком. Не бажаючи придбань, не стомляючи своїх сил у боротьбі за власть, вони підлягають своїому дурному, але чесному монарху, який вислухавши оповідання Гулвера про Англію завважив йому, що його краєне належать до породи найогидніших хробаків. Висьміявши в перших двох подорожах Гулвера уряд і придворних, Свіфт у третій частині свого романа висьміяє репрезентатів науки — філософів і учених. Ляпута — так зветь ся літаючий у повітрі острів, куди сього разу попадає Гулвер, — увесь заселений математиками і ріжними проєктовичами. Сі люди до тої міри потапають у своїх роздумуваннях, що цілком загубили здібність розуміти те, що оточує їх; їх зарше супроводять плескачі, що мають обовязок плескати учених по вухах, коли вони наженуть ся йти в річку або в рівчак. Оті забудьковаті і заглублені в себе люди, се найліпші піддані, і тому царі на Ляпуті визначають ся страшенним деспотизмом. Вони завели між иншим таку етикету при дворі, що кождий, хто хоче розмовляти з монархом, повинен підлізати до його трону на животі, злизуючи язиком порох із підлоги. Коли монарх хоче відправити когось на той сьвіт, він наказує розсипати на підлозі отруйний порох. Впрочім — завважує Свіфт — Ляпутський цар дуже милосердний, бо коли засуджений на смерть лигне отруйного порошку, пажам дасть ся строгий наказ вимити підлогу, щоб бував з необережності

не терпів хтось невинний. На підставі деяких деталів і натяків можна догадувати ся, що Свіфт хотів під видом держави учених висміяти льондонське Королівське Товариство (Royal Society) і його президента Ньютона. Але в міру того, як подорож Гулївера наближаєть ся до кінця, сатира Свіфта стає загальнійшою, тон її понурійшим. У четвертій частині описуєть ся пробуток Гулївера в краю Гуїнгмів, учених коний, що виявляють ся далеко добрійшими і шляхотнійшими від людей. Вони володіють цілим островом; істоти алі, підступні і брудні, щось середнє між малпою і людиною, виконують у них усі домашні праці, косять сіно, обробляють поле і т. д. Сі тварюки називаюь ся Ягу і коли розумні конї зустрічають Гулївера дуже ласкаво, Ягу мало не розірвали його і не мігши зробити сього, обляпали його своїми екскрементами. Три роки прожив Гулївер у краю Гуїнгмів, навчив ся їх мови і з кожним роком проймав ся все більше і більше їх доброю вдачею і здоровим зміслом.

З початку Гуїнгми дивили ся на Гулївера з деяким прїзирством, бо він своїм зверхнім виглядом нагадував їм огидних Ягу; але з розмови з ним переконали ся, що він ненавидить Ягу ще більше як вони. Найцікавішим відділом сеї частини є оповіданє Гулївера своїму господарю, старому жеребцю, про ті порядки, які існують серед європейських Ягу. Нїде сатира Свіфта не зазначаєть ся такою безпощадністю, нїде його сатиричний і мізантропійний настрій не виявляєть ся з такою силою, як у тій частинї; все, що існує в Європі в загалї, а в Англії з окрема, уряд, медицина, суд, адвокатура — все се осуджуєть ся і виставляєть ся на показ увесь огидний підклад європейської цивілізації, заснованої на брехнї, інтригах і визискуваню одного чоловіка другим. Добрий жеребець так був вражений усім,

про що почув від Гулівера, що признав, що європейські Ягу далеко гірші від його слуг, бо сї дурні і неосвїчені, а перші пишають ся своєю освітою. Оповідючи про європейські порядки Гулівер між иншим згадав, що не лише одні війни руйнують добробут людий, але могутнім засобом у сїй справі виступають також суди і закони. Потім іде оповідане про лікарів, про роскіш заможних, про визвски бідних, про верховодні класи і т. д. Пробувши три роки в краю Гуїнгмів, Гулівер так проняв ся любовю і повагою до них, що не хотїв більше повертати назад до людий і коли Гуїнгми постановили на своїй радї випроводити його тільки тому, що він своїм зверхнім виглядом нагадував їм Ягу, то се так вразило його, що він упав непритомний. Йому дали човен, усе потрібне для дороги і по кількох місяцях поподожі він вернув до Англії. Довге перебуванє в краю Гуїнгмів і огидливе вражєнє, зроблене на нього Ягу, причинились до того, що повернувши назад до Англії Гулівер не позволяв у перші часи навіть своїй жінцї наблизувати ся до себе. Він не міг так скоро звикнути до запаху Ягу і набивав собі ніс тютюном, аби не чути його.

„Мое примирєнє з родом Ягу, — кінчить сатирик своє оповіданє — в загалї не булоб таке важке, як би вони держали ся тільки хиб одержаних від природи. Мене не сердить вид правника, адвоката, кишєневого злодїя, лїорда, грача, дипломата, розпусника і т. д., їх поява цїлком зрозумїла; але коли я зустрічаюсь із мїшаниною поганї і хороб звнїшнїх і внутрїшнїх, спарованих із гордощами, то се від разу переходить межї мого терпїня і я нїяк не можу зрозумїти, як одна тварюка може злучити в собі стїльки поганих прикмет. Тому то я прошу всїх, що мають на собі печатю тої поганї, нїколи не показувати ся менї на очї“.

Коли розбирати роман Свіфта з літературного погляду, він являєть ся sui generis чимось досконалим. Головна вартість його полягає не в оригінальності задуму; форма фантастичної подорожі, ужита Свіфтом, була вживана далеко давніше иньшими письменниками — не кажучи вже про Лукіяна, такими, як Рабле, Томас Мор, Сірано де Бержерак і ин. Заслуга Свіфта в оригінальності виконання. Під панованем чужих взірців і псевдо-клясичного смаку Свіфт зумів утворити річ цілком оригінальну. Тен справедливо захоплюєть ся тою надзвичайною штукаю, з якою Свіфт, висунувши яку будь безглузду або фантастичну премісу, виводить із неї висновки. „Се — каже він — здібність розуму льогічного і такого, що вистудіював суть техніки, здібність архітекта, який допустивши собі зменшене або збільшене того чи иньшого механізму, доходить відразу до всіх наслідків сього приложеня“. І дійсно, коли тільки ми згодимо ся з першою премісою Свіфта, коли повіримо існуваню тих фантастичних країн, де пробував Гулівер, то мусимо згодити ся і з рештою, бо поважний тон оповіданя, точність описів, багатство деталів, нарешті артистично зарисований характер самого оповідача, що скрізь оставь ся вірним самому собі, все се викликає повну ілюзію. Сучасники вірили в існуванє капітана Гулівера, а один моряк вляв ся, що добре знає його. При такій ілюзії картина, намальована Гулівером у його оповіданях Гуінґму, показуєть ся ще страшнійшою і безвідраднійшою. Не підлягає ніякому сумнівови, що власне так думав про людей Свіфт і коли його приятель Шерідан надумав докорити йому браком обективности, Свіфт відповів йому: „Не чекайте від людей більше від того, на що здатний такий твір, і ви з кожним днем будете вбачати більше подібности в моїм описі Ягу“.

Коло половини XVIII віку в англійським романі наельовується новий напрям, який звичайно називається сентиментально-гумористичним. Головним репрезентантом цього напрямку був Льюренс Стерн (1704—1768). Хоча примішка гумору надає оригінальний колорит романам Фільдінга, але гумор Фільдінга значно відрізняється від гумору Стерна. У останнього більше щирости і чуття. Стерн перший в Англії почав уживати слова сентиментальний (Sentimental) і в своєму романі „Трістан Шенді“ дав перший зразок цього напрямку. Напрямок сей досягає своєї найвищої точки в „Сентиментальній мандрівці“; чутливим зором своїм мандрівець Стерна обіймає всю природу і в описах його мандрівок бачимо на кождім кроці сьміх крізь сльози. Кожде терпіння збуджує співчуття в серці мандрівця, наділенням ніжною чутливістю. Він гірко задумується над долею пташини, що впала в клітку, і щиро оплакує бідного осла, що впав на дорозі під надсильним тягаром. Ся чутливість, що іноді переходила в плаксивість, дуже добре надавала ся до пародії, та не треба забувати, що вона не мало привчинила ся до змякшення обичаїв у тогочасної суспільности. „Моя мандрівка — говорить сам Стерн — се спокійна мандрівка серця до природи і до таких почувань, що впливають із неї і заставляють нас любити людяй і навіть увесь сьвіт більше, ніж любимо їх звичайно“.

XXIV. Англійська драма XVIII в.

Розвинена до значної висоти в часі Реставрації англійська драма в XVIII в. знов хилилась до упадку. В трагедії панує псевдоклясичний смак

і найліпша трагедія XVIII в., „Катон“ Аддіссона, хоч мала великий успіх, але не має в собі нічого оригінального; се не ще більше, як наслідуне Корнеля, але наслідуване досить механічне, бо головний герой не живий чоловік, а холодна маріонетка чесноти. Так само мало оригінального бачимо і в комедії, яка з одного боку годується перерібками драматичних творів епохи Реставрації, а з другого набирає моралізаційного напрямку, жертвуючи йому і життєву і сценічну правду. Та коли комедія і трагедія доходять до упадку, то замість них вириває нова, а властиво відроджується стара форма драми, так названа буржуазна трагедія, що цвіла в Англії в кінці XVI і початку XVII в., а потім зовсім зникла зі сцени. В р. 1731 виставлено на сцені Дорілленського театру в Лондоні драму Лілля „Барнуель або лондонський купець“. Драма представляє історію одного молодого купця, що впав у руки якоїсь кокетки і за її намовою обкрадає свого господаря та вбиває стрийка. Вона мала величезний успіх і обійшла в перекладах усї європейські сцени, не виключаючи й російської. Хоч зовсім нікчемна з артистичного погляду, вона завдяки своєму побутовому кольоритови та гуманно-моралізаційній тенденції вважається прародичкою буржуазної драми в Європі. Цікаво, що драма Лілля, яка протерла дорогу новому напрямку в штуці, мала більший вплив на сцену французьку та німецьку, як на англійську, де псевдокласичний напрям не тратив пановання доти, доки Гаррік не відновив Шекспіра.

Далеко більше самостійности виявила англійська драма в сфері комедії. Не кажучи про Фарса Фута та жарти Гарріка до 70-их років XVIII в. належить Шеріданова „Школа клевети“, яку Байрон називав найліпшою англійською комедією. Шерідан, син відомого актора і письменника, ро-

див ся 1715 р. Перші лекції літератури та сценічної штуки побирав від свого батька. В р. 1776 він виступив зі своєю комедією „Супірники“, що здивувала всіх свіжістю і сценічною силою, хоч уже й тодішня критика завважила, що герої комедії не характери, а карикатури. Ставши в р. 1776 директором Дрорілянського театру Шерідан виставив свою голосну „Школу клевети“. Головним тлом усього малюнка являється характеристика одного модного сальону; якого пані, леді Снірвель, держить у своїх руках усі нитки панських сплетень усього Лондона. Її сальон, се правдива школа клевети, бо плоткарство доведено тут до перфекції. На тім тлі виступає група зложена з м-ра Тіпля; його жінки і його вихованки Марії, закоханої в розпусного Чарльза Серфеса. А що Марія — богата панна на відданю, то до неї залицяється також брат Чарльза, Джозеф Серфес, хитрий фарисей, що дуже зручно грає свою ролю і рівночасно осьвідчує свою любов і пані Тіплі і Марії. Всі в захваті від Джозефа, а особливо сам Тіплі уважає його ідеалом для молодих людей. Гарно змальовані в комедії обопільні відносини подружжя Тіплі, старого вже чоловіка і молодої, вродливої і кокетливої жінки. Взявши шлюб із заможним дідом, леді Тіплі спішить нароскошуватись житєм; скрізь „виїздить“, кокетує і кидає великі гроші на туалети. Божевільно закоханий чоловік, хоч і кривить ся, а виплачує її рахунки. Освітлене їхніх відносин виступає найбільш яскраво в 4-й сцені III-го акту. Третю групу творить Чарльз Серфес зі своїми розпусними приятелями. Центральним пунктом дії є приїзд дядька молодих людей, сера Олвера в Індії, де він нажив величезні гроші, а що ані Чарльз, ані Джозеф не бачили свого дядька, йому приходить на думку випробувати своїх братанців, бо він не вірить гутірці, що занадто вихва-

лювала Джозефа і вважала Чарльза цілком уже пропащам. До Чарльза він приходить перебраний за маклера Преміюма в супроводі Жида - лихваря. Він застає Чарльза і його приятеля за веселою п'ятикою. Сер Олівер гарно відіграв ролю маклера, пропонує гроші розпусному братанкові і запитує, яку він дасть поруку? Чарльз пропонує маклерові всі свої родинні портрети, виключаючи лиш його власні. Сцена продажі портретів одна з найліпших у комедії. Щоб випробувати Джозефа, сер Олівер приходить до нього в виді бідного родича Стенлі. Джозеф приймає його дуже ввічливо, говорить йому різні приємні речі, але не дає ані цента. Олівер відходить переконавшись на власнім досвіді, що за цяця його чесний братанчик. Весь четвертий акт присвячений рішучому виводови на чисту воду сього лицеміра. Бачимо в одній сцені, як Джозеф навчає паню Тіпл, що прийшла до нього на побачення, як має ошукувати чоловіка, впевнюючи її, що найліпший спосіб відучити мужа від заздрости, се оправдати його підозріння. Під час сих відвідань сповіщають про прихід самого містера Тіпля. Джозеф ховає паню Тіпл за параван і вона з розмови чоловіка з Джозефом має змогу зрозуміти, як її любить її муж і як дурить Джозеф. Найбільшого комічного ефекту досягає автор у тій сцені, де Чарльз, що прийшов до брата, перевертає параван і містер Тіпл бачить у таємничій незнайомій свою жінку. Повна засоромленя і обуреня пані оповідає мужови про свої зносини з Джозефом і з обуренням ганьбить останнього. Цікаво, як пояснюють сю сцену різні сплітниці і сплітники з круга пані Снірвель. Вони оповідають у сальоні самого Тіпля цілу історію про його поєдинок, про горе його жінки, яку вони прийшли втішати. Штука кінчить ся примиренням подружжя Тіплів, повним здемаскованем лицеміра Джозефа і побідою Чарльза,

якого сер Олвер робить своїм спадкоємцем і якому Марія віддає свою руку. Комедія Шерідана дуже сценічна і не даром доси вона має успіх на сцені. Характери змальовані артистично, дія розвивається природно, розмови надихані правдою і дотепом. Хоч ідея характеру Джозефа нав'язана Тартюфом, але даліше оброблене сеї ідеї цілком самостійне. Одно, чим можна поприкнути автора, се те, що він назвав свою комедію „Школою клевети“, коли головною темою її є здемасковане лицеміра, що має скрізь у суспільстві добру славу, а сьвітські клеветники та сплітницї з панею Снірвель на чолі творять не більше, як тільки тло картини. Школа клевети веліла сподівати ся, що автор подарує англійській сцені ще не один артистичний твір, але він свої надії не оправдав. Політика цілком відтягла його від літератури. Три роки по виставленню „Школи клевети“ Шерідан був вибраний послом до парламенту, проміняв кар'єру драматурга на кар'єру політика, а коли знов повернув до театру, то ані давнього талану, ані давньої енергії у нього вже не було і він не дав нічого більше гідного пам'яті.

XXV. Англійська лірика XVIII в. Гольдсміт і Борнс.

Зворот до самостійности і народности, зазначений уже в комедіях Шерідана, видно в інших галузях поезії. У Юнга поруч із творами з ясно зазначеними рисами наслідування появляють ся „Нічні Думи“, повні зворушливих і потрясаючих ідей про марність усього земного; з сумної ліри

В. Коупера зривають ся згуки сьвіжі і глибокі; знаки самостійности видно також і в елегіях Грея („Сільське кладовище“) і в початковій поемі Гольдсмита „Подорожний“. До року 1780 належить також поема Гольдсмита „Глухе село“, що починає нову еру в англійській поезії, зазначаючи рішучий зворот до реалізму і житєвої правди. Сі поеми були навіяні подорожю Гольдсмита до селяця Ліной в Ірландії, де він прожив свої дитинячі роки. Він не пізнав рідного кутка. Останній виявляв картину повної руїни; хати розвалились, ті, що жили по них, емігрували до Америки. Автор відтворює картину того, що мусіли пережити вони прощаючись при від'їзді в далеку країну з рідним кутком і могилами дідів. Роздумування його повні глибокого співчуття до ірландського народу.

Прапор реалізму і гуманности, міцно поставлений в англійській поезії Гольдсмітом, захопив у свої могутні руки найбільший поет Англії XVIII в. Роберт Борнс. Сей оригінальний самородок був ледви чи не найоригінальнійшим із усіх поетів; бодай він більше всього мусить завдячувати власному генію, а менше всього культурі і своїм попередникам. Син хлібороба і сам фермер, що вів уперту боротьбу в продовж усього недовгого життя (він помер маючи 37 років), Борнс не мав змоги придбати якусь солідну освіту. Ся остання була лише літературна і обмежалась на англійських поетах і шотландських баладах. Замість освіти він володів иньшими прикметами, без яких не можна бути справжнім поетом — чутем до всього поетичного в природі і житю, а також гуманним, любячим серцем. Любов до людськості була релігією його серця. Але сфера земного буття не була для нього обмежена лиш одним чоловіком. Велика тайна буття наповняла його душу пантеїстичним захопленєм. Він обіймав своїм лю-

се можна було вибачити Вольтеру, поки він не зачіпав уряду і духовенства. Особливо повстав власти проти 8 і 9 листів, присвячених авігдійському державному устроєви. Сі горячі гимни Великій Хартії і практичному зміслові великого народа, що зумів поставити справу так, що „король має всі засоби робити добро, але цілком позбавлений можности робити зло“, сі похвали парламентарного ладу, дякуючи якому народ в особі своїх репрезентантів бере участь у правліню, — все се звичайно не могло подобатись французькому правительству, на чолі якого стояв кардинал, тим більше, що в листах на кождім кроці можна зустріти виступ проти католицького духовенства. Книга Вольтера була признана небезпечною і спалена рукою ката, а видавця її запроторено до Бастилі. Така сама доля чекала й Вольтера, як би він завчасу не поспішив сховатись у замок своєї приятельки маркизи дю-Шатле в Шампанії на границі з Лотарінгією. Тут Вольтер прожив аж до смерти маркизи (1749) і понаписував свої найліпші популярно-наукові твори. По смерті маркизи Вольтер згодив ся на довгі прохання Фрідріха Великого приїхати в Почдам, де й пробув кілька літ. Останні роки свого життя Вольтер прожив у Швейцарії, з початку в віллі С. Жан, названій ним „Les Delices“, а від 1758 р. в Ферне недалеко Женеві. Переїхавши в вільну Швейцарію Вольтер починає найбільш плідючий період своєї літературної і громадської діяльности. Він стає головою ліберальної партії, ганьбить фанатизм і насильство і боронить його жертви (справи Каляса, Сірвена, Делябара і Етальонда) і Ферне стає немов столицею літературного світа. Сюди з'їздять ся письменники всього світа, аби хоч раз побачити фернейського патріярха і почути його думку про їхні твори; відси йдуть мов накази до армії, його ради, вка-

зівки, перестороги. Сам Вольтер розвивав надзвичайну діяльність; пише романи, драма, брошури, історичні праці, укладає філософічний словар і т. д. Більше як 20 років провів Вольтер у Швайцарії, вважаючи тільки її за безпечне місце для свого життя і відхиляючи всі, навіть улесливі заклики, між иньшим заклик Катерини II, яка кликала його до Росії. Поки жив Людовік XV, Вольтерови небезпечно було появляти ся в Парижі, але ось у році 1774 Людовіка не стало, урядом заправляли люди, яких він мав право лічити своїми приятелями (Тюрго, Некер) і тепер, коли його приятелі і прихильники вмовляли його прийти до Парижа, він не міг відмовити їм і весною 1778 року поїхав у Францію. Париське населення зустріло його з такою радістю, так щиро, що він не міг перенести всіх пережитих ним радісних хвилювань і вмер у Парижі в маю 1778 року.

Хоча Вольтер придбав собі славу перш усього як поет, але його вірші, а надто ліричні, се найслабша частина всього написаного ним. Се походило з того, що природа Вольтера була зовсім не поетична; він не відчував непереможної потреби переносити ся в світ ідеалу; саму поезію він уважав за річ мало корисну і одного разу висловив ся, що поезія не повинна віддаляти нас від поважніших занять. Навіть у віршах, викликаних особистими мотивами, особистими радостями і горем, він не вмів цілком віддати ся своєму чуттю, не вмів забути того, що й тут треба бути дотепним. Найліпші вірші Вольтера — ті, для яких він шукає натхнення в загальних мотивах: у боротьбі проти фанатизму, забобонів, або коли стає органом обуреного горожанського чуття. Найліпша його поема — Генріяда, се не що иньше, як проповідь релігійної телеранції, втіленої в особі великого короля Генріха IV.

Як драматург Вольтер продовжував традиції Корнеля і Расіна, додержував три єдності, примушував своїх героїв говорити умовним, повним трагічного патосу язиком, але заховуючи зовнішню форму псевдо-класичної трагедії, він компліує її опозиційними виступами проти рабства, фаватизму і забобонів. Уже в трагедії Вольтера Едип, написаній ним за молодих років (1718) подаємо містя, звернені проти поваги жерців; автор говорить, що вся сила їх полягає в тім, що народ дурний і неосвічений. Виїхавши до Англії, Вольтер на час підпадає впливови могутнього генія Шекспіра: в Семіраміді, в Брутї він позичає деякі сценічні ефекти (напр. появу тінь Цезаря), а в Смерти Цезаря навіть пробує переробити ту гарну сцену, в якій Антоній своєю промовою над трупом Цезаря пориває за собою юрбу. Але на позичаню сценічних ефектів усе не кінчать ся. Вольтер занадто зжив ся з уєвяченою віками системою псевдо-класичної драми, щоб забажати її радикальної зміни. Чим сильнішим стає у Франції замилуване до Шекспіра, тим неприхильнійше стає супроти нього Вольтер і кінчать тим, що називає його п'яним дикуном та на-яцом. У творах Вольтера останнього періоду драматичний інтерес відступає на задній план: він робить із сцени трибуну, відки ганьбить деспотизм, релігійну нетолеранцію і забобони. Останні його драми цілком не були призначені для вистав; вони виходили в світ із додатком коментарів автора, де він пояснював публіці їх змісл і значіне, так що їх треба вважати не за драми, а за драматичні проклямації.

Переходимо тепер до Вольтера, як до романіста. До романів і оповідань Вольтера не можна прикладати тих вимог, які ставляєть ся до сучасних романів; у них годі шукати картин суспільного життя, ані псіхольогічної правди. Та про

те, при всьм браку артистичности оповідання Вольтера доси читають ся з приємністю, дякуючи надзвичайному їх дотепови і умілости автора оповідати. Всі вони написані з метою провести в свідомість суспільства якусь ідею. Так в орієнтальнім оповіданню Задіг (1747) Вольтер застановляє ся над тим, як погодити ідею всеблагого провидія з панованем зла на землі і розв'язує се питання так, що буцїм то нема такого зла, яке нарешті не вийшлоб на добро. В оповіданню Кандід Вольтер висьміює свою давнійшу оптимістичну теорію. Представник оптимізму, учитель Кандіда Пагльос держав ся того погляду, що все робить ся для ліпшого в тїм найліпшому світі; хоча його власна доля каже зовсім противне сій теорії, але він усеж не перестає стояти на своїому. В третім своїм більшій оповіданню „Чоловік природи“ Вольтер виставляє яскраву суперечність між природою і цивілізацією, між нормальним і умовним, між простим здоровим зміслом, даним чоловікови з природи, і штучними суспільними умовами.

Коли повісти і оповідання Вольтера й не визначались великою оригінальністю та артизмом, коли він у них іде слідом за Свіфтом і Монтеस्कїє, то за те він виступає повним новатором у сфері історичного викладу. Першою історичною працею Вольтера була історія Карла XII, написана ще в 1728 році — твір слабкий і позбавлений історичної критики. Вольтер потім майже цілих 10 років не доторкаєть ся історії. В 1735 році він знов вертає до неї і пише кілька розділів своєї *Histoire Universelle*. Одинацять літ потім він написав Історію Людовіка XIV. У вступі до неї він висловлюєть ся, що хоче змалювати не події великого монарха, але загальний характер епохи. Дякуючи сьому він присьвячує цілі розділи фінансам, торгівлі, історії наук, sztuk і літературі. „Із усіх праць Вольтера, завважує Шльо-

сер — се єдина, з якої можна позичити історичні факти і їх справді історичне пояснене'. Скоро за історією Людовіка XIV Вольтер узяв ся за продовжене загальної Історії і в 1756 році видав книгу: *Essai sur l'ésprit et les moeurs des nations*. Мета сього твору, який Бокль називав найвидатнішим історичним твором XVIII в., вяснена в передмові. „Я бажаю, пише Вольтер, написати історію не війн, а суспільства. Я хочу простудіювати, як жили люди в круаї своїх родин і які штуки та ремесла були головним предметом їх занять. Менї байдуже до історії знаменитих шляхетських родів, що воювали з французькими королями, але я хочу познайомити читача з тими шляхами, якими перейшла людськість від варварства до цивілізації“. Заслуга Вольтера полягає в тім, що він перший осмілив ся здійснити мрії лїпших умів XVIII в. Монтескіє та Тюрго, і змінити методу історичного викладу. Замість історії війн, придворних інтриг, дипломатичних переговорів він перший дав пробу історії культури, перший попробував намалювати історію руху всіх сфер життя народів. Хиба праці Вольтера полягає головним чином на тім, що він подібно до всіх просвітителїв XVIII в. задивляв ся не історичним поглядом на середні віки і бачив у них лиш епоху темноти і релігійного фанатизму. Не дивлячись на сю хибу, праця Вольтера, що поклав основу для історії цивілізації, творить епоху в розумію людської культури і в викладї її історії.

Залишаючи на боці філософічні і моральні переконання Вольтера, яких характеристика виходить за межі історії літератури, кинемо тепер загальний погляд на його особу і підведемо суму його літературної діяльності. Ледви чи про якого вишшого письменника висловлено стілько найріжніших засудів. Одні вважають його світлим

борцем за святі права чоловіка, другі мало не пекольним виплодом. Німецька критика з Лессінгом і Гете на чолі різко відрізняє його геній від морального характеру і хиллячись перед першим, негативно говорить про останній. Навіть Штраус, якого книга є цікавою і видатною пробою поставити питане про Вольтера, як про письменника, на історичну точку погляду, не все зумів підняти ся над загальні пересуди. Найдокладнішу характеристику Вольтера дав Карляйль у своїх „Пробах“. Не відкидаючи у Вольтера ні гуманности, ні теплоти серця, Карляйль думає, що Вольтер був натурою не глибокою, порушуваною не високими мотивами, а честолюбством і бажанем мати власть над людьми. Міряючи Вольтера мірою великих людей Карляйль поприкає його навіть за те, що він не шукав мук і не почував ніякого бажання доказати власною кровю правду своїх поглядів. Виходячи з тої думки, що все велике сотворено не насьмішкою і неґацією, а иньшими, гллубшими способами, Карляйль відкидає велике суспільне значінє лїтературної діяльности Вольтера і признає йому лиш одно, а власне, що він задав смертельний удар забобонам і фанатизмови. Майже такої самої думки про Вольтера держить ся й Гетнер, що стоїть тут під впливом Карляйля; він твердить, що праці Вольтера позбавлені моральних елментів, що там, де ми чекаємо спокійних і поважних доказів, він обмежуєть ся сухою іронічною насьмішкою. Головною хобою подібних засудів на Вольтера я вважаю брак тривкої історичної основи. Щоб вірно оцінити характер і лїтературну діяльність Вольтера, треба міряти його не ідеальним, а історичним мірилом. Характер Вольтера, се скомплікований продукт його темпераменту, вихованя і того суспільного осередка, де йому довелось жити і працювати. Що Вольтер був у значній мірі славо-

більше підготований до того завдання, яке власне було метою його подорожі, до студіювання державних інституцій Англії. Таким спостерігачем був Монтескіє, автор „Перських листів“, дотепного сатиричного роману, де висміяв сучасні йому французькі порядки. Повернувши 1729 року з Англії, Монтескіє почав обробляти зібрані ним матеріали і спостереження і в 1734 р. видав свої „Роздумування про причини величі і занепаду Римлян“ (*Considerations sur les causes de la grandeur et la decadence des Romains*). Це геніяльна проба вияснити велич і упадок Риму внутрішніми причинами: релігією народу, його звичаями і особливо його інституціями. По думці Монтескіє існують загальні причини, моральні і політичні, яких вплив видно в кожній державі. Всі окремі події підлягають сим загальним причинам і коли одна програна битва як випадкова причина привела державу до загибелі, то за нею без сумніву ховалась загальна причина, дякуючи якій держава могла загинути від одної нещасної битви. Причини величі Риму Монтескіє бачить у любови до свободи і вітчизни, які прищеплювано Римлянам із дитячих літ, у строгости військової дисципліни, в установі церемонії військового тріумфу, в опіці, яку Римляни давали підданам, що повставали проти своїх держав, і особливо в розумній політиці, що завше лишала побідженим їх релігію і звичаї. Надто велике значіння надає Монтескіє чистоті римських обичаїв і тій інституції, яка піклувалась про сю чистоту — власти цензорській. З другого боку причини занепаду Риму лежала в розширенню меж держави, через що внутрішні розрухи виростали в домашні війни, в далекі війни, які провадили Римляни, через що горожани відвикали від вітчизни і тратили републіканський дух, і головно в зіпсутю обичаїв, що повстало наслідком знайомства з азійською розкішю. В про-

веденню сього погляду через цілу історію Риму лежить заслуга Монтескіє. Хоча ще й до нього Боскет, С-Евремонт і ин. надавали певне значінє внутрішнім причинам при поясненю подій зовнішньої історії, але їх вказівки не мали такого впливу на зміну історичної методи, тоді як ідеї Монтескіє, консеквентно проведені в цілій римській історії, поклали основу для філософії історії. Ще більше значінє має друга праця його „Дух законів“ (Esprit des lois, 1748 р.). Докладний виклад змісту „Духа законів“ і виясненє відносин Монтескіє до його попередників переступає межі і завданє історії літератури. Для нашої ціли досить подати загальне понятє про характер твору Монтескіє, показати, в чім його оригінальність, підкреслити його політичні ідеали, що мали такий великий вплив на всю публіцистику XVIII віку. В першій книзі, що виглядає ніби теоретичний вступ, Монтескіє вияснює значінє законів, як необхідних відносин, що випливають із природи річ. Але як же пояснити безконечну різнородність законів? Єдиний шлях студіюваня законів, се студіювати їх у звязку з фізичними, моральними і економічними умовами краю; всі ті відносини взяті в купі творять те, що звемо духом законів. Установивши в першій книжці загальні принципи і методи дослїду предмету, Монтескіє в другій і третій подає порівняну характеристику принципів різних форм правлїня, які він ділить на 3 категорії: республіканські, монархічні і деспотичні, при чім строго відділяє природу кожної державної форми від її принципа. Природою державної форми є її окремий лад, те що робить певну форму правлїня власне нею самою. Так напр. республіканська форма правлїня є така, де власть належить народови; а принцип державної форми, се її рухова сила, її душа; таким принципом у республіці є горожанська чеснота, в мо-

архії — честь, у деспотичних державах страх перед деспотом. Особливо великий вплив на сучасне суспільство зробила друга книга, де Монтескіє виявляє суть політичної свободи, яку він розумів як право робити все, що дозволено законом. Якимиж законами найліпше огородити і забезпечити сю свободу? Чи тими, що мають своє жерело в примсї деспота, або в волї короля, чи тими, що походять із волї народа? Відповідь зрозуміла. Розібравши державний лад ріжних держав старого і нового сьвіта, Монтескіє завважує, що ані одна з них не ставила своєю метою розвій свободи. Збільшенє своїх маєтків було метою Римлян; ширенє релігійної правди — метою Жидів, спокій і застій — метою Китайців; але коли на сьвіті є держава, що ставить своєю метою політичну свободу, то се Англія. „Ми, каже Монтескіє, будемо студіювати прінципи, на яких побудовано політичне житє Англії; коли вона гарна, то свобода відібеть ся на них, як у зеркалі. По щож шукати свободи, коли її вже знайдено?“ Теорія англійської констїтуції, се найбільше блискуча частина книги Монтескіє. По думці Монтескіє політична свобода лише там спочиває на тривких підставах, де власть законодавча, виконуюча і судова різко розмежовані одна від другої. Коли власть законодавча і виконуюча будуть сконцетровані в руках одної особи, то свободі загрожує небезпека, бо володар сам видає закони, сам буде їх і виконувати. Так само там, де суддя є в купі і законодавцем, — там він має змогу стати і пригнітателем. Найліпший і найбільш певний для свободи — англійський державний устрій, де власть законодавча належить до народа, і його представники концентрують ся в законодавчому зібраню з двома палатами; власть виконуюча, що часто вимагає швидкого діланя, належить до короля, а власть судова до вибира-

них на якийсь час судіть. Вплив „Духа законів“ був великий і благодійний. Відомий італійський публіцист XVIII в. Беккарія скромно признавав себе учеником Монтескіє. Своім блискучим нарисом англійської конституції Монтескіє проклав шлях усім її будучим теоретикам. Коли в епоху скликання генеральних Штатів Французи заявили своєму королеви про свої права, то на кожному кроці цитували відповідні місця із „Духа законів“. Нарешті сам дух, яким пронята книга Монтескіє, той дух уміркованости, свободи і телранції мусів благодійно і отвережуючо вплинути на ума. „Коли хто, каже Лабуле, забажав знати імя того, чиї ідеї в минулому столітю мали найширший і благодатний вплив, і хто найбільше причинив ся до умиротвореня умів, хто привчив їх до правдивости і поміркованости, я певний, що загальний голос назвав би імя Монтескіє“.

XXVIII. Дідро і енциклопедисти.

Третім великим проводирем суспільної свідомости у Франції XVIII в. був Дідро. Діяльність Дідро, се необхідне доповнене до діяльности Вольтера і Монтескіє, але він не продовжував їхнього діла; він посунув його далі, сполучивши всі лїпші сили просвітної епохи довкола одного грандіозного літературного підприємства. По своїй натурі Дідро не був ні вченим, ні артистом, ні філософом. Він перш усього ентузіаст і імпровізатор із філософичним складом ума, оратор, що справляв величезне вражінє на своїх слухачів новою і сміливістю своїх ідей і систематичістю їх вислову. Він володів усіма блискучими при-

кметами імпровізатора: свобідним словом, силою і пристрасною переконання, але йому бракувало вірної методи і почуття міри. Хоч у якій літературній сфері обертав ся, він скрізь або вищив старі пересуди, або прокладав нові шляхи. В своїм ранішнім романі *Les bijoux indiscrets* він довго перед Лессінгом дав критику псевдо-клясичної теорії, висміяв штучність її будівлі і ходульність її героїв. Як драматург: він у своїх власних драматичних творах був одним із основателів нової форми драми, що займає середину між комедією і трагедією, названої ним поважною драмою. В першій своїй драмі „Неправесний син“ (*Les fils naturel*) він боронив нелегальних дітей, у другій „Батько родини“ (*Le père de famille*) вивів два типи батьків, із яких один цілком признав своєму синові право вибирати собі жінку, не звертаючи уваги ані на вельможний рід, ані на маєтки. Обидві ці тенденції, так симпатичні в XVIII в. дали успіх драмам Дідро, з драматичного боку дуже невисоким. Сила Дідро виявилась більше в аналізі, ніж у творчості. Реалізм, зворот до природи, ототожнюване прекрасного з природним, — се основна тенденція його артистичних теорій, яку він проводить у діяльностях, уміщених у передмові до „*Père de famille*“, в своїй „Драматичній пітьві“ і в своїх „Салонах“ (*Les Salons*) т. є в своїх увагах із приводу урядженої в 1759 році в Парижі вистави картин. Як критик Дідро виступав новатором не тільки в вихідних точках, але і в своїй здібности освітлювати філософичною думкою роздумувана про різні форми красоти і Лессінг полемізаючи з ним у своїй драматургії, всеж признає ся, що від часів Арістотеля ніхто з тих, що писали про театр, не володів таким філософичним умом, як Дідро. В своїх філософичних переконаннях Дідро з початку хилить ся до раціоналізму Вольтера,

обстоює повний відділ філософії і моралі від релігії, але на сїм не спляють ся і в своїх пізніших творах прихляєть ся цілком до раціоналізму. Нарешті як романіст він пробує пересадити на французський ґрунт родинний психологічний роман Річардсона і Стерна, але так само як і Вольтер, робить із своїх оповідань спосіб боротьби проти лицемірства, пересудів і фанатизму. У всіх своїх творах виступає перед нами горячим і красномовним борцем за дорогі права особи чоловіка, переконаним оборонцем свободи думки, реалізму в штуці і правди в соціальних відносинах. Ось чому найбільші уми нашого віку так високо цїнять Дідро. Оґюст Конт уважав його найгеніяльнїйшим чоловіком XVIII в., а Гете, хоч і не симпатизував з його революційними стремліннями, признавав високу ориґінальність його особи і одного разу признав ся, що кождий, хто низько цїнить Дідро і його діяльність, не більше як Філістер.

Головним твором Дідро, що дав йому право на вдячність нащадків, є його знаменита „Енциклопедія“. До половини XVIII в. Вольтер, Даламбер, Дідро і їх співробітники робили кождий окремо; в половині XVIII в. повстала думка злучити в однім літературнім огнищі всі промінї опозиційної думки, збудувати спільними силами арсенал для боротьби з забобонами і фанатизмом. Ця думка знайшла своє реальне здійснене в знаменитій „Французській Енциклопедії“, де взяли участь найліпші уми того столїтя. Вольтер, Монтескїє, Руссо, Гельвецій, Бюрфон, Даламбер і на чолі їх усіх у ролі відповідального редактора і адміністратора — Дідро. В 1749 році книгар Лїбретон надумав ся перекласти з англійської мови на французьку Енциклопедію Чемберса; редакцію перекладу він хотїв доручити Дідро. Під час пертрактацій з Лїбретоном у Дідро пов-

стала думка не перекладати англійську енциклопедію, а уложити на її зразок французьку, зробивши її не тільки збірником усього людського знання, але одушевити її опозиційною ідеєю. В році 1750 Дідро написав красномовне пояснене про виданя, де зазначив мету і конечну потребу подібної книги для французької публіки. Що думки Дідро були вірні, про се свідчить величезна як на той час цифра передплатників (4000) при доволі високій пренумераті (по 1000 фр). Ставши редактором Енциклопедії, Дідро перш усього закликав співробітниками до неї відомого математика Д'Аламбера, Вольтера, Бюффона і ин. В році 1751 появил ся перший том її під заголовком „Енциклопедія або толковий словар штуки і ремесл“; за першим томом скоро був виданий другий. На чолі виданя був уміщений знаменитий *Discours préliminaire*, написаний Д'Аламбером. В нім Д'Аламбер явно признаєть ся, що як думка про необхідність систематичного викладу наук, так і поділ їх по трьом головним духовим силам: пам'яті (історія), фантазії (штука) і розсуду (наука) на три групи позичена із великого твору Бекона. Величезний успіх першого тому і прихильні рецензії на нього в ліберальній пресі викликали повний переполох у таборі Бауїтів і Ясенїстів, які напали на Енциклопедію за опозиційні тенденції і за не зовсім зручний добір статей; але більш усього повстав проти Енциклопедії париський університет (Сорбона). Архієпископ париський написав проти Енциклопедії пастирський лист, якого першим наслідком була ревізія у Дідро, при чім забрано чимало статей, зладжених до дальших томів. Реакційній партії пощастило вихлопотати у короля заборону Енциклопедії, яка зрештою була знята наслідком заходів фаворитки Людовіка XV, княгині де Шатор. У році 1753 вийшов третій том, упривілейо-

ваний самим королем, а між 1754 і 57 рр. вийшли ще 3 томи. Семий том вийшов одночасно з книгою Гельвеція „Про Розум“ (De l'ésprit), яка так налякала всіх своїм крайнім матеріалізмом. А що Гельвецій був одним із діяльних співробітників Енциклопедії, то почалось переслідуване і самої Енциклопедії. 8 марця 1759 р. державна Рада прийняла постанову, якою всі королівські привілеї були зняті з Енциклопедії і заборонена продаж тих томів, що вже вийшли. В додаток до всього і серед самих енциклопедистів виникли непорозуміння. Руссо зачеплений „за живе“ статтю Енциклопедії про Женеву написав проти неї різку репліку. Даламбер, що давно вже не вірив в успіх підприємства, виступив із редакції і обережний Вольтер узяв назад свої статі; так само зробили й інші співробітники. Але Дідро не впавав на душі. В відповідь на пораду Вольтера відмовитись від видання, Дідро писав: „Відступити значить утікати з поля битви і зробити радість нашим ворогам. Колиб Ви знали, з якою радістю вони привитали вихід із редакції Даламбера! Що робити проти сили? — спитаєте ви; те, що треба робити відважним людям; дивитись із презирством на наших ворогів, користатись їх недоглядом і битись до кінця“. Бючись, щоб з Дідро не стало ся того, що з Лябаром, Вольтер написав йому анонімного листа, в якому радив йому ратувати ся від інтриг парламенту і перенести видавництво Енциклопедії до Росії. „Я добре знаю, відповів Дідро, що дика тварюка, лизнувши людської крові, не може обійтись без неї; я знаю, що може не мине рік, і меві доведеть ся переконатись про вірність ваших порад і скрикнути подібно до Креза: О, Сольоне, Сольоне!“ Але на що мені житє, коли мушу охороняти його відреченем від усього, що робить його дорогим у моїх очах?“ Дідро лишив ся в Па-

рижі, цілих 8 літ видавав нелегально дальші томи Енциклопедії в Парижі і за границею, роблячи в купі з тим усї заходи, аби добити ся скасування постанови державної Ради. Нарешті в 1765 році, дякуючи заходам коханки короля маркізи де Помпадур, Дідро дали дозвіл видавати Енциклопедію далі. Дідро скористав із сього дозволу і зразу видав шість томів. Знову почувлись зойки клерикалів, але сей раз уряд обмежив ся на тім, що посадив квігара на кілька днів у Бастилю. Енциклопедія виходила далі і в 1771 році закінчила ся 17-тим томом, до якого пізнійше додано ще кілька томів, надрукованих у Амстердамі.

Щоб зрозуміти, чому Енциклопедія викликала проти себе такі репресії, треба познайомити ся з її змістом. Уже в вступній студії Даламбера можна завважити її опозиційну і раціоналістичну тенденцію. Автор не раз кидає камінці в огород забобонів, повстає проти теологічного деспотизму, твердить, що все велике повстало із свободи і нарешті виголошує пановане природного закону, що існував раніш усїх інституцій. Такі самі ідеї виявляють ся і в численних статях Енциклопедії, хоч автори з обережності ховають свою думку під ріжними умовними реченнями і висловлюють її в таких статях, де сього ніяк не можна чекати. Дідро сам відкриває нам тайну сього підступу. „Кожного разу, каже він, коли доводить ся говорити про якийсь пересуд дорогий для народа, треба в статі, присвяченій йому, говорити про нього з повагою, але в купі з тим відсылати читача до иньших статей, де сей пересуд піддано судови здорового розуму“. Починаючи від VIII тому тон починає бути сміливіший, зразу видко, що автори почули свою силу і надіялись на співчутє громадської думки. Всі філософічні статі Енциклопедії пров'яті ду-

хом емпіричної (досьвідної) філософії Льюкка; про „вроджені ідеї“ Декарта нема вже й згадки, але за те приймаєть ся його скептицизм. Такі самі раціоналістичні погляди висловлюють енциклопедисти і в тих питаннях, де філософія доторкаєть ся теології. Тут вони мусіли бути двічі обережними, а в таких статях, як Душа, Свобода, Християнство вони виступають як правовірні християни, але за те в статі Naitre (Народитись) доказували, що всі організми — результат руху частин матерії. Викладаючи історію різних релігійних догматів енциклопедисти в купі з тим викладають і історію всіх закидів, з якими виступали проти них єретики; щоб змити слід, вони пускають ся в полеміку з єретиками і боронять проти них католицизм, але їх полеміка з дебільшого не переконує і в умі читача повстає думка, що єретики мабуть мають рацію. В політичних питаннях енциклопедисти виступають як прихильники Льюкка і Монтескю. В статі про владу нема ані згадки про божеське право королів, навпаки повторяєть ся на різні лади думка, що з початку всі люди були рівні, що влада походить із договору; а там, де вона повстала через насильний захват, там вона не має жадного правного значіння і народ має повне право скинути її. „Подібно — говорить ся в статі Usurpation — як завойоване може бути назване чужоземною узурпацією, так само захоплене кимось у свої руки влади може бути назване домашньою узурпацією, з тою хіба різницею, що домашній узурпатор ніколи не матиме на своїм боці права, тоді як завойовник може стати правним володарем, коли виконує свою владу у межах справедливости“. Далі сказано, що заєновуючи державну владу люди добровільно відмовились від певної частини власної свободи, аби забезпечити собі волю

особи і користанє власністю, але сим нікому не даєть ся права пригнітати їх і робити нещасними. В статі Representant перелічуєть ся всі користи представительного правління. В статях: Cour, Courtisan, Lettre de cachet, Tolérance висловлюють ся сьмілі думки про „святі права“ особи чоловіка, боронить ся її свобода, засуджують ся арешти адміністративним порядком, жорстокість карних законів і т. д. В статях присвячених економічним питанням енциклопедисти стоять на цілком практичнім ґрунті і користають із кожного випадку, аби ганьбити різні монополії, привілеї, цла, що свиняють свободу торгівлі, повстають проти надмірних сплат і податків натураліями та роботизмами, що важким тягарем лягають на народ. А надто повстають вони проти права держави віддавати податки в аренду приватним особам. Не користи держави, не привілеї заможних і аристократів, а інтереси бідних і народній добробут стоять на першому пляні у енциклопедистів. Зачіпаючи сучасні питання завше з одного опозиційного боку Енциклопедія мала величезний вплив на виробленє сьвітогляду сучасного суспільства. Про значінє сього впливу можна судити хоч би з таких фактів, що багато економічних проєктів, рекомендованих енциклопедією, стали законами за міністерства Тюрґо і Некера, а трохи згодом увійшли в ті накази (cahiers), які представники різних клас суспільства внесли на загальне зібранє Генеральних Штатів 1789 року.

XXIX. Руссо.

Діяльність Руссо була з одного боку доповненням, а з другого корективом діяльності решти просвітителів XVIII в. В той час, коли Вольтер боровся з фанатизмом і забобами і хотів проложити шлях панованню розуму в сучаснім суспільстві, коли Монтескіє пробував вяснити суть політичної свободи і запоруку особи чоловіка, Руссо присвятив свою діяльність великим моральним завданням, пробував відродити сю особу через вихованя і направити її до ідеальної ціли, до заведеня на землі рівности і братерства людей. В творах Вольтера і Монтескіє переважав раціоналістичний бік; вони виходять від факту і хочуть головно вилити на розум, просвічуючи його; натомість у Руссо скрізь чується гостре чутя, ідеалізм серця, свідощам якого він вірив більше, ніж висновкам розуму.

Руссо походив із Швайцарії, він родився в Женеві 1712 р.; освіти не одержав жадної, за те багато читав, а ще більше думав. По різних житєвих пертурбаціях, переживши у власному житю різкі повороти фортуни, Руссо в 1741 р. приїхав до Парижа шукати щастя. Пробувши тут щось до 12 років він неждано для самого себе став літературною знаменитістю і предметом загальної цікавості. Літом 1749 р. Руссо йшов пішки з Парижа до Венсана, щоб відвідати Дідро, що сидів саме тоді в тюрмі. По дорозі він купив число якоїсь газети, де було надруковано оголошеня Діжонської Академії, що ставила на конкурс ось яке завданя: „Чи сприяло відродженя наук облагороджуваню звичаїв?“ Коли він розговорився з Дідро про свої думки з приводу сього питаня і про свої побоюваня плисти проти

певний вплив на напрямок суспільних ідеалів. Руссо змалював первісного чоловіка таким, яким він, на його думку, мусів був вийти із рук природи, украсивши сей малюнок квітками поезії і риторики. На думку Руссо первісний чоловік — се дикун без постійного життя, що тивається по лісах, щось почуває, але не думає. Первісні люди ходили по лісах, оточені дикими звірами, але постійна небезпека виострювала їх здібності і живила їх енергію. Вони не бояли ся смерті, бо не знали її. Повні енергії і бадьорости, без страху смерті і з душею не затроєною рефлексією, сі дикуни були, розуміть ся, щасливі. В другій частині Руссо оповідає, яким робом сей блаженний стан прийшов до руїни. Першою ознакою розпаду первісного стану Руссо вважає заведенє власности. „Перший, каже він, хто огордив клопоть землі і осмілив ся сказати, що ся земля належить йому, був справжнім основником горожанського суспільства. Скілько злочинів, війн, нещастя відвернув би від людського роду той, хто вирвавши гряничні стовпи і засипавши межі, сказав би людям: Не слухайте сього ошуканця; ви вагабли, коли забудете, що продукти землі належать усім, а сама земля нікому“. Із заведеного принципю приватної власности випливають, на думку Руссо, всі нещастя людий: закони, що її боронять, суди, що карають її нарушенє, і нарешті сама державна власть, бо держава головно піклуєть ся тільки про те, аби закріпити за власником його землі і узаконити нерівність, зробити з насильства право. Написаний пророкою мовою памфлет Руссо зробив велике вражінє на сучасне суспільство. Руссо завдав сильний удар історичній методі Монтескіє і викликав цілу школу наслідувачів. З його легкої руки абстрактна метода досліду суспільних відносин із кождим днем набирала все більшої сили, тим більше, що

сам Руссо держав ся її в своїм знаменитім творі : „Суспільний договір“ (Contrat social 1762 р.) „Чоловік народив ся вільним, а тепер він скрізь у кайданах“ — так зачинає Руссо свій трактат. Як доконав ся сей переворот — не знаю. Що може надати йому правомірну основу? На се питає зумію відповісти“. Держачи ся порядку владу, првнятого публіцистами, що вчислялі три основи невільництва: право дужшого, божеське право і право патріархальне, Руссо розглядає окремо кожду з сих основ. Що таке право дужшого? Сила, се прівціп фізичний, із якого не може походити жадне право і жадні обовязки. Коли тільки я зможу спротивити ся силі, се значить, що маю на се право; все питає в тім, аби стати дужшим від того, хто нападає. Відповідаючи на тверджене, що кожда власть від Бога, Руссо відповідає що і хроба також від Бога, але ніхто не буде казати, що гріх кликати лїкаря. Що до патріархального права, то воно оправдувалось лише безсилем і малолїтством дитини; коли се минуло, зникало й батьківське право. Ergo, виключивши право сили, божеське право і патріархальне право — деж шукати основ властв, як не в суспільнім договорі, по якому люди добровільно відмовляють ся від частини своєї свободи, щоб забезпечити собі право користати ся всіма благами життя. Далі Руссо розглядає дві форми договорів: перша, коли люди, що населяють певну територію, переконані в тім, що кождий із них поодиноким зусилем не зможе оперти ся зовнішнім перешкодам до свого розвою і добробуту і згодять ся злитись в одну соціяльну одиницю — народ, громаду, державу; швидко за тим, коли з'єднаний народ вступає для одних і тих самих цілій в умову, сама собою впливає з сього ідея народнього самодержавства. А що держава, се спілка окремих осіб певного народу, то легко

зрозуміти, що єдиним володарем держави являється той самий народ. Йому одному належить право видавати закони, які не є нічим иньшим, як висловом загальної волі. Найвисша воля народу, що творить державу, визначається ось якими трьома прикметами: 1) невідлучністю, бо власть може бути перенесена волею народу на певну особу, але ніколи не може бути перенесена воля, що творить сю власть; 2) нероздільністю, бо вона належить не одній якійсь особі, але цілому народові і 3) справедливістю, бо вона завше стремиться до загального добра. А що законодавча власть належить до народу, то до вибраного ним уряду може належати лише виконавча власть. Кождий уряд, се уповноважений від народу посередник між найвисшою волею народу і окремими особами, що складають її. Коли виконавча власть лежить у руках одної особи, то повстає монархія; коли в руках кількох осіб — аристократія. Найліпша форма правління — демократична, але для свого переведення в життя вона вимагає високих горожанських прикмет, не кажучи вже про те, що правління всіх над усіма можливе лише в дрібних державах, де всі знають один другого. Нездатність монархії полягає головню в панованню інтриганів і пройдисьвітів, що завше вміють пролізти до монарха і зробити ся потрібними. З огляду на се Руссо із трьох форм правління найбільше прихильється до аристократичної республіки Платона, з урядом вибраним із найліпших людей, обмежених у своїх правах народнім зібранєм. Такі були основні принципи того державного ладу, який на думку Руссо найбільш забезпечує свободу і рівність окремих членів держави. Консеквентно проводячи принцип народного самовладства у всі сфери життя, Руссо дійшов до того, що відмовляв чоловікові права мати свої власні релігійні переконання, коли вони

не поділяють ся більшістю. Прикладаючи принцип народнього самовладства до релігійних переконань, Руссо очевидно і не підозрівав, що він, так горячо повстаючи проти релігійної нетерпимости, ставить на її місце нетерпимість горожанську, сьвітську, яка ще більш обурює, ніж релігійна, бо остання до певної міри оправдувалась горячою вірою. З другого боку прикладаючи той самий принцип до громадського устрою, Руссо замінив деспотизм політичний, в кождім разі зовнішній і формальний, деспотизмом соціальним, найстрашнішим для особи чоловіка, бо від сього й сховатися нема куди.

Одночасно з *Contrat social* Руссо надрукував у Голандії свого Еміля (*Émile ou de L'éducation*, 1762 р.). В своїх перших памфлетах Руссо кидає рукавицю сучасному суспільству; в першому — науці і цивілізації, в другому — суспільним відносинам, що впливають із нерівности; в суспільній умові він намалював свій позитивний державний ідеал, оснований на принципі рівности і найвисшої волі народу; в Емілю він робить заходи в справі реформи вихованя з метою підготувати нове покоління людей, придатних для будучих демократичних інституцій. Головна хиба всіх педагогічних теорій на думку Руссо та, що вони дивлять ся на дитину як на чоловіка, забуваючи, що вона перш усього дитина. Твір Руссо розпадаєть ся на 4 частини (книги) відповідно чотирьом головним періодам життя дитини (пята книга присвячена родинному життю Еміля, стоїть окремо). Перша книга присвячена початковій добі життя дитини, починаєть ся знаменитим реченем — вихідною точкою цілої системи Руссо: „Все виходить гарним із рук Творця; все псуєть ся в руках чоловіка“. Відси впливає, що вихованє, се не що иньше, як розвиванє гарних завдатків, покладених природою в ду-

шу дитини. Для осягнення сеї головної мети треба, на думку Руссо, увільнити виховане від усякого професіонального характеру, треба виховати не члена певного стану, не горожанина певної держави, а чоловіка, треба одповісти на поклик природи, що покликала його до життя. „Житє, — ось та професія, до якої я хочу пристосувати перш усього дитину“ — висловлюєть ся Руссо. Роблячи висновки із своєї вихідної точки — домагань природи — Руссо повстає проти звичаю, що панував за його часів — віддавати дитину на годуванє в село, бо через се дитина позбавлена в перші часи природної страви — молока матери і замісь матери привикає до чужої жінки; повстає проти видуманого няньками звичаю сповиваня дитини, що спивняє рух членів і кровообіг. Усі отсі потреби і прохання діти, що не вміють ще говорити, висловлюють криком і сльозами; коли сї крики мають жерелом голод, холод, біль, то сї причини треба віддалити; в противнім разі Руссо радить не звертати на них уваги, бо дитина, бачучи, що на неї мало звертають уваги, здебільшого починає мовчати; так само треба поводитись і тоді, коли дитина кричить від болю, якого ми не маємо змоги віддалити; наші ласки і пестощі не зменьшать болю, але дитина зрозуміє, що вони дістають ся їй зразуж за її криком і сльозами і буде кричати, і плакати навмисне. Другий період починаєть ся від того часу, коли дитина починає говорити і кінчить ся на 12 році; сьому періодови присвячена друга книга Еміля. Руссо називав сей період найнебезпечнішим, бо в той час зоപ്പെутє і різні хиби починають пускати корінь в молодій душі. Вихованє в сю пору мусить бути головним чином негативне; треба очищати молоде серце, від природи таке чисте, від різних хиб, поневолі прищеплених тим осередком, де доводить ся жити дитині, і розум —

від природи здоровий, від тих блудів, що мимо-волі прищеплюють ся до нього. В сих випадках приклад ліпше впливає, ніж докази розуму, бо до їх розуміння дитина ще не доросла. Наука в сей період мусить обмежуватись на засвоєннє різних відомостей і на розмовах про різні річи; книга, сей бич дитячого віку, мусить бути вигнана в сей період. Так само нема жадної рації вчити дитину балакати одною або двома чужоземними мовами: щоб володіти двома мовами, дитина мусить порівнювати між собою ідеї, що висловлюють ся ріжними словами в ріжних мовах, а сього вона поки що не може робити. За те Руссо подав докладну інструкцію, як треба розвивати фізичні сили дитини і зміцнити органи придбанєм ріжних зручностей. У третій книзі Руссо розглядає трилітній період життя Еміля від 12—15 років. Се пора інтензивної цікавості і громадженя знаня. В викладах і тут мусить панувати досвідна метода. Треба, щоб вихованець не вірив на слово учителя, але щоб мав змогу провіряти справедливість слів учителя. Із ріжних галузей науки в сей період мусить викладатись: початкова астрономія, фізика, основана на простих досвідах і географія, яку треба починати з географії тої місцевості, де живе ученик. В сїм віці ученик мусить також навчитись читати, але із книг треба давати йому одного тільки Робінзона, який має замінити цілу бібліотеку. Замість читати з дитиною книги, учитель розумно зробить, коли буде відвідувати з нею фабрики та майстерні, а що ліпше, коли навчить свого вихованця якого будь ремесла, слюсарства, столярства і т. д. Про релігію і етику не може бути й спогаду в сю пору і учитель мусить головно змагати до того, аби прищепити дитині повагу до чесноі праці і співчутє до бідних і пригноблєних долею. Коли одного разу Еміля кличуть на баль,

учитель оповідає йому, що над улаштованем сього балю працювали сотні, а може й тисячі людей, які не будуть тішити ся ним. Четверта книга трактату Руссо обіймає період від 15-літнього віку Еміля до його шлюбу. Тепер наступає час релігійного і морального вихованя Еміля. Розум його остільки розвив ся, що його сміливо можна ввести в світ релігії. Основи релігійно-морального вихованя Руссо вкладає в уста Савойського священика, з яким випадково познайомив ся Еміль. Погляди його зводять ся до отсих точок: 1) в противність матеріялістам, що приписували появу світа рухови частин самої матерії, священик рішучо обстоює ту думку, що світом заправляє воля всемогутньої мислячої істоти, яку ми зовемо Богом; 2) в противність матеріялістам, що сміяли ся над безсилем чоловіка і в купі в тим уважали його за вінець творива, в сути діла безсильний перед невимолними законами природи, Руссо устами Савойського священика твердить, що чоловік улюблена дитина Творця, що він становить сам собі цілий світ; 3) в противність матеріялістам, що відкидали безсмертє душі і свободу волі, Руссо доказує, що чоловік свободний, що його воля незалежна від зовнішніх вражінь, що жерелом людського міркуваня є думка, яка живе в ньому самому, а не поза ним. Безсмертє душі доказуєть ся, на думку Руссо, вродженням нам почутєм справедливости, яке не може помирити ся з панованем зла і неправди в сьому житю і безумовно вірить в істнованє будучого житя, де нарешті настане бажана гармонія між добром і нагородою, між злом і карою за нього.

Вплив педагогічних теорій Руссо був дуже значний. Найслабший був він у Англії, перше тому, що багато ідей Руссо були раніш висловлені тут Льюкком, і друге тому, що демократичні тен-

денції Руссо зустрічали мало співчуття з боку англійського суспільства пронятого аристократичними традиціями, не кажучи вже про те, що практичний змісл Англїчан інстинктовно повставав проти абстрактного характеру теорії Руссо. За те в Німеччинї може власне дякуючи своїй абстрактности, теорії Руссо знайшли багато прихильників і викликали загальний ентузіязм. Гердер писав до своєї нареченої радісні листи про Еміля; Гете назвав книгу Руссо „евангелїєм вихованя відповідного природі“ (Naturevangelium der Erziehung); Кант признавав ся, що ніколи і ніяка книга не зворушувала так глибоко його душі; нарешті батько нової німецької педагогіки Пестальоцці збудував усю свою педагогічну систему на прїнципах Руссо, відмінивши її трохи в деталях, щоб зробити їх придатнішими до житя. Треба завважити, що в основі найліпшого педагогічного трактату в російській літературі — знаменитої статї Пирогова — лежить думка Руссо, що треба виховувати не правника або медика, а чоловіка. При кінці треба сказати ще кілька слів про єдиний роман Руссо „Нова Ельзоїза“. Роман сей був написаний літом 1757 року, тоді, коли Руссо жив у лісі Монтморансі, в літнім помешканю одної з його прихильниць, панї де Ешіне. Тут, по його словам, він знайшов усе, про що мріяв: природу, самоту і моральну незалежність. Для повноти щастя не ставало лише коханя, але й воно скоро прийшло.

Блукаючи з своїми мріями по лісах Монтморансі, Руссо схаменував ся, що старість уже наближаєть ся, а він ще ані разу не пережив справжнього коханя. Він став мріяти про граціозну Дріяду, яка оживилаб його лісову самоту, наповнилаб його вічно молоде серце захватом і коханем. Дріяда з'явила ся в образї графинї де Удето, родички панї де Ешіне, котра палаючи ці-

кавістю побачити чоловіка, про якого говорив увесь народ, приїхала до панї де Епінé. Сей приїзд був фатальним для Руссо; по його власним словам приїзд графинї був тим отруйним келихом, до якого він припав із жагою Танталя. Він ходив як збожеволілий, розмовляв сам із собою, цілими днями і ночами плакав. Графиня відвідуючи його не раз деякий час і не догадувалась про сю любов; коли одного разу в чарівну місячну ніч Руссо тремтючи від страсти і захоплення, оповів їй усю правду, вона з чутем відповіла йому: „Ніхто не любив мене так, як Ви, але між нами стоїть спільний наш приятель Сен-Лямбер, а моє серце не може належати до двох“. Наслідком кохання Руссо до графинї був його знаменитий роман Нова Ельоїза, початий ним у 1757 році в Ермітажі, і скінчений за три роки. Тема роману з зовнішнього боку не має жадного інтересу і жадної різнородности. Се історія учителя і учениці, і Нова Ельоїза стоїть у таких самих відносинах до Сен-Пре, як середньовікова Ельоїза до Абеяра. Власне на сьому, коли не рахувати листування, і обмежуєть ся схожість. Перепоною до з'єднання середньовікової Ельоїзи з її учителем був чернечий шлюб Абеяра; тут ріжниця соціальних становищ творить ту безодню, через яку не можна переступити закоханим. Батько Юлії, заможний і значний чоловік, волів би побачити свою доньку в труні, ніж віддати її за бідного учителя. В змалюваню кохання Юлії і Сен-Пре Руссо виявив усю ту пристрасть, усю поезію, якої була повна тоді його власна душа. В малюваню періпетій кохання виявив надзвичайну чутливість до поетичности в життю чоловіка і таке знання людського серця, яке годї знайти у кого иньшого. Єдиним досить значним психологічним браком, якого допустив ся він у романі, є те, що він примушує свою героїню віддати ся Сен-Пре

не в хвилину пристрасти і упоеня коханем, а наслідком холодного рахунку, щоб сим робом примусити батька згодити ся на її шлюб із коханцем. На честь Юлії треба сказати, що свій упадок вона щирою покутою спокутувала дуже. Почуваючи, що своїм гріхом нанесла нещільму рану батькови і вігнала в могилу матір, Юлія бажаючи потішити батька і спасти честь фамілії, згоджуєть ся взяти шлюб із бароном Вольмором, чоловіком хоч уже поважних літ, але в купі з тим вартим кохання за його шляхотне і гуманне задивлюване на її мунуле. А самолюб, коханець Юлії, у котрого не було до неї сиравжнього почуття, а лише одна пристрасть, від'їздить у подорож довкола сьвіта. Так кінчить ся перша половина романа, що обіймає перші дві частини. Руссо сам визнавав, що такий кінець не може задовольнити, бо його героїня не витримує з морального погляду жадної критики, і надумав дати ось яке закінченє повісти. Минає кілька років. Вольмор і Юлія тішать ся родинним щастєм і Юлія стає ідеальною жінкою. Та ось повертає Сен-Пре Вольмор, бажаючи дати жінці повну свободу — вибрати його або давнього коханця, від'їздить із дому. Сен-Пре приїздить до Юлії і починає стару пісню, але Юлія, схиляючись перед великодушністю чоловіка, відкидає Сен-Пре. Не вважаючи на такий моральний кінець, друга половина романа не досягає такої страсти і таково огня, яким визначаєть ся перша, за те в малюваню радощів тихого родинного життя Руссо виявив стільки щирости і глибини, як ні один із сучасних йому письменників. Одною хибою сього малюнка є навмисний дидактизм, нав'язаний родинними романами Річардсона, перед якими схиляв ся Руссо. „Нова Ельвіза“ має велике значінє в історії французького романа. Романісти-попередники Руссо або сучасники його малювали лю-

бов із двох пунктів; або подібно до Вольтера і Кребільона Молодшого, змішували її зі змісловим потягом, або слідком за традиціями готелю де Рамбульє і романів Скюдєрі, малювали її як цінну рослину, що впросла на ґрунті французьких сальонів. У сих романах любовники розмовляють і поступають так, немов роблять се по приписам певного кодексу; її промови скромні і соромливі, повні натяків, напів-освідчень, коли у кого будь із них спалахувало страстне почуте, гідне вилитись у неменьче страстній формі, то любовна етикета вимагала гасити се почуте або розв'язувати його зітханєм; малювати захват або упадок нікому з них і до голови не приходило, так само як і примусити дівчину або даму полюбити чоловіка низшого походження. Руссо був одним із перших, що осмілились замінити прежню galanterie справжнім пристрасним почутєм. Він вивів на сцену почуте, що валить усі станові перепопи і промовляє не штучною, манерною мовою сальонів, але огнистою мовою, від якої крутиться голова. Таким робом введене правди і природи замість давньої штучности, мальоване любови як природної, властивої чоловікови пристраси, якої нема чого стидати ся — ось у чім полягала реформа Руссо, що принесла йому славу реформатора любовної повісти.

XXX. Французька драма XVIII в.

Після Корнєля і Расіна французька трагедія підупадає. Трагіки позбавлені драматичного вітхення тільки те й роблять, що доводять до останніх меж манєру Корнєля і Расіна. З одного боку

наслідуватель Корнеля Кребільон Старший, прозваний Страшним (Le Terrible), змішуючи трагічне з страшним, наповнює свої трагедії кровю і різними страхами; з другого боку Лягранж Шансель, якого вважають наступником Расіна, ще збільшує придворну етикету і умовну достойність своїх героїв, але не вміє надати їм ні чуття, ні пристрасти, так властивих героям Расіна. В XVIII в. під впливом завзятої боротьби між старим і новим, трагедія набирає тенденційного характеру; автори не стільки думають про артистичність своїх творів, скільки про те, як би натикати свої трагедії як найбільшими набоями руйнуючих ідей, які з захватом зустрічає більшість публіки. Такі були трагедії Вольтера Едіп, Брут, Магомет, Гебри і т. и., в де він ганьбить деспотизм, забобони, релігійний фанатизм, співає гимн свободі і толеранції і т. д. В епоху революції трагедії набирають ся ще більше зачіпного характеру. Відновляють ся драми в роді Вольтерового Брута, які давали нагоду партерови при кождім ліберальнім виступі кричати: *Vive la liberté!* — або виставляють ся драми в роді Івана Безземельного Дюсі, або Карла IX Жозефа Шеньє, де плямують ся деспотизм королівської власти і фанатизм духовенства. Як дивилась на подібні твори публіка, видно із висловів діячів революції про драму Шеньє: „Коли Фігаро, — кричав на цілий театр Дантон, — убив шляхту, то Карл IX убив королівську власть“. „Ся драма, — сказав Каміль Дімулен — більше посує наперед нашу справу, ніж здобує Бастилію“. При таким погляді на штуку, при таким систематичнім підляганю її ріжним тенденціям нема чого дивувати ся, що в сфері драми революційна епоха не сотворила нічого справді артистичного, нічого такого, щоб перейшло в спадщину XIX в.

Переходимо тепер до французької комедії по Молієрі. Найвидатнішими наступниками Молієра в XVII в. і в початку XVIII в. були Реньяр і Лєсаж. Перший із них у двох своїх найліпших творах „Грач“ і „Розтріпа“ пробував сотворити комедію характерів, але здійснити сей плян йому не пощастило; другий лишив по собі дві комедії „Кріспен або супірник свого пана“ і „Тюркаре“, в яких вивів на сцену два нові типи: слугу, що хоче відігравати ролю пана і скористати з посагу його нареченої одруживши ся з нею, і фінансового спекулянта епохи Регентства, котрий покриваючи ся маскою громадських інтересів, ошукує і визискує всіх доти, доки його власний слуга Фронтен не руйнує його самого. Хоча Тюркаре називають Тартюфом фінансового сьвіта, комедії Лєсажа не можна назвати комедією характерів. Значно більше заслугують на сю назву комедії Детуша, яких самі заголовки: Честолюбець (*L'ambitieux*), Чванько (*Glorieux*), Марнотратник (*Le dissipateur*) показують, що маємо тут діло з загальними типами, подібними, до Мізантропа, Скупаря або Дон Жуана. Лєссінґ у своїй „Драматургії“ занадто перецінює значінє Детуша, який на його думку в своїх комедіях дав нам зразки добірнішого і вишого комізму, ніж той, який подибуємо у Молієра. Але се не вірно; головне, чого бракує Детушови, се комічної сили, веселости і Молієрівської зручности творити живі характери, в яких типове зливалось би з індивідуальними; ось чому Вольтер мав повне право сказати про нього, що з усіх комічних письменників він найменше комічний (*le moins comique*). Обік Детуша треба згадати Грессе, якого комедію „Злий Чоловік“ (*Le Méchant*) треба зачислити до комедії характерів, але не в Молієрівським, а лише в Детушівським роді; хоча в коме-

дїї вичислено всі погані прикмети героя сполучене їх не викликає ілюзії, не дає живої особи.

Треба згадати ще про один напрям, який зазначив ся в Французській трагедії, головним чином під впливом англійської міщанської трагедії і романів Річардсона; розумію тут тзв. слізливу комедію (*Comédie larmoyante*), головним репрезентантом якої був Нівель де ля Шоссе. В найлілшій із своїх комедій Модний Пересуд (*Le Pré-juge à la mode*) автор горячо обстоює шлюбний союз, цілком знищений людськими переудами епохи Регенства, по яким бути гарним чоловіком або вірною дружиною вважалось за щось вульгарне і міщанське. Після Невеля де ля Шоссе головним представником міщанської драми або слізливої комедії був знаменитий Дідро, що дав нам дві драми: Нелгальний син (*Le Fils naturel*) і Батько родини (*Le père de la famille*). Перша — досить слабка з драматичного боку, але повна шляхотних і гуманних тірад, задля яких досить подобалась публіці. Значно більший успіх мав „Батько Родини“. Тут Дідро вивів два типи батьків, із котрих один цілком признає синові право вибирати собі дружину, не звертаючи уваги ні на багатство, ні на значність фамілії, — і другого, пронятого старими пересудами. Очевидно, що співчуття автора, яке поділяють і глядачі, на боці першого батька. Ся тенденція і гарні тіради, що підпирають її, зробили успіх комедії не дивлячись на незграбність її будови і фактичну неможливість розвязки.

Говорячи про Французьку комедію XVIII в. не можна не згадати про Маріво, автора сальонових комедій, що також мали певний успіх на сцені. В противність Молієру, що висміював хиби сучасного суспільства і малював їх великими, острыми рисами, Маріво малює дрібні хиби людей, любовні дурощі, любовну несмілість, коке-

терію і т. д. Маріво можна вважати за батька тих сальонових водевілів, які під назвою proverbes були в великій моді у Франції в 30—40-их роках 19-го в. і в яких особливу славу придбав собі Альфред де Міссе. Відповідно сьому мова Маріво визначається незвичайною штучністю і добірністю, що одержала досить характерне призвище *le marivaudage*. Тон комедій Маріво все один і той сам. Одноманітності теми, основаної на любовних несподіванках і непорозуміннях, відповідає монотонність оброблення; скрізь більше розмов, ніж драматичного руху, більше дотепних речень, ніж фактів. Найліпшою комедією Маріво вважають Заповідь (*Les Leps*), що доси ще виставляється на сцені.

Загальна суть реформи французької драми, докваної ля Шосе і Дідро, полягає в тім, що вони вивели в поважній драмі дієвими особами нетитулованих, а звичайних людей і примусили глядачів зворушуватись нещастями тих, над якими раніш лише сьміялись. Сій демократизації драми дуже спочував найліпший французький драматург кінця XVIII в. Бомарше, що сам походив із середнього стану. Перші його твори: „Евгенія“ і „Два приятелі“ були написані в стилі слізливих комедій ля Шосе, але і в них уже видно змаганє до реалізму і сатиричного мальованя дійсности. Бомарше сам собою дуже інтересний літературний характер. Се типовий представник суспільних стремлень XVIII віку; се загублений у натовпі плевбей, повний сьвідомости своїх сил, що постановив собі пробити ся силоміць у перші ряди. Син годинникаря, він і в тім ремеслі виявляє надзвичайну здібність, видумує якісь відкриття в механізмі годинника і коли другий годинникарь, цар усіх париських годинникарів, задумав було приписати собі честь його відкриття, Бомарше вступає з ним у боротьбу, виграв про-

цес і одержує титул придворного годинникаря. Далі бачимо його в ролі придворного економа, що чарує своєю грою на гітарі сестер Людовіка XV; в ролі управителя будинками капіталіста Дюверне і в ролі урядового агента, що нишпорить скрізь по Європі, вишукує авторів памфлетів на королівську сім'ю і скуповує у них ті памфлети; в перервах він беть ся на поединку, сидить у тюрмі, видає твори Вольтера, їде в Еспаню, щоб помстити ся за зганьблену сестру і тут же задумує велике торгове підприємство. Словом, се було життя бурливе, неспокійне, гідне більше для романа, ніж для історії літератури. Впрочім він не забуває і літератури і в 1775 році виставляє на сцені „Севільського голяра“, першу частину своєї знаменитої трільсії, якої головним героєм являєть ся хитрий і пролазливий представник буржуазії — Фігаро, в якого особі відбились усі пригоди самого Бомарше, котрого устами він виголошує власний мужній протест проти всякої суспільної неправди. Професор Веселовський у своїй прегарній статі про Бомарше так характеризує його героя: „Фігаро — се талановитий вискочка із юрби, розумний і уважний спостерігач, узбровний не лише гумором і веселістю, але також і демократичним гнівом, справжній виразник того, що почували тисячі таких самих розумних плебеїв під час атонії старого суспільного ладу“. Виступи проти аристократії, що так залила за шкіру сала Бомарше, зустрічають ся на кождім кроці в Севільському голярі. Фігаро тішить ся, що маґнат, який дав йому посаду, забув про нього, „бо визначний чоловік уже одним тим робить нам добре, коли не робить зла“. (Акт I, сд. П.). „Коли конечно потрібно, щоб бідний чоловік був чесним, то чи багато знайдеть ся маґнатів, вартих стати льокаями?“ Цікаво, що не дивлячись на свої величезні сценічні прикмети,

на силу опозиційних виступів, що на лету підхоплювались тодішнім чутливим партером, Севільський голяр на першій виставі не мав успіху. Се пояснюють ся тим, що нетерпляча париська публіка вважала пєсу занадто довгою і назвала пятий акт п'ятим колесом при возі. Бомарше признав рацію сим закидам і при дальшчих виставах значно скоротив штуку, що зробилась скоро одною із найпопулярнійших. В році 1774 Бомарше виставив на сцені „Сватане Фігара“, де дав своєму улюбленому героєви ширше поле діланя. Основний мотив пєси — боротьба Фігара з представником родовой аристократії, який хотів відбити у нього молоду. Комедія кінчить ся побідою плебєя, розумнійшого і зручнійшого, ніж граф. Бомарше зумів виставити побіду Фігара як побіду представника середнього стану над розпусним представником аристократичного прінципу. Величезний натовп день у день слухав із галерії сцени опозиційних нападів Фігара, від яких повівало острим повітрем близької революції, що оголосила рівність усіх людей. „Ні, добродію графе, ви її не візьмете. Ви магнат і вважаєте себе тільки тому великим гєнієм. Щож ви зробили, щоб досягти стільких благ? Ви завдали собі труду, аби тільки народитись і більше нічого. Тоді як мені, загубленому в натовпі, треба було чимало розуму і викрутів, щоб лише не загинути“. В иньшій місці на слова Сюзани, що посада дворака досить важна, Фігаро відповідає: „Одержувати, брати і прохати — в отсих трьох словах цілий секрет“ (Recevoir, prendre et demander, voilà le secret en trois mots!) На додаток усього Бомарше зробив Фігара письменником, якого засуджують до тюрми за якийсь злочин проти друкарських законів. З приводу сього Фігаро уразливо завважує що, се — дурниця, „бо в Еспа-

її існує воля друку під умовою не чіпати ні короля, ні церкви, ні політики, ні адміністрації, ні упривілейованих станів; виконуючи всі отсі умови, можна друкувати все що хочиш, під доглядом двох або трьох цензорів^а. Не дивлячись на силу подібних нападів, що завше викликали горячі похвали партеру, комедія Бомарше, дякуючи своїй веселости і незрівняному бистрому розумови, мала успіх навіть серед придворних сфер. Відомо, що її виставляли на придворній сцені в Тріаноні, при чім ролю Розіни грала сама королева, а граф де Артуа — Фігара. Наполеон I добре зрозумів революційне значінє комедії Бомарше, назвавши її *La revolution deja en action*. Дійсно комедія була віщущою і яскравим симптомом суспільного перевороту, що тоді вже починав ся і захитав не лиш одну Францію, а й цілу Европу. В тім перевороті Бомарше впрочім не брав жадної участі, навіть не спочував йому, як тільки показали ся перші виступи його, воїв виїхати із Франції. Він очевидно починав старіти ся. Виставлена ним на сцені в 1791 році третя частина трільотії, *La Mère coupable*, не така талановита, як перші дві, і своєю чутливістю і дидактичним тоном нагадує скорше перші твори Бомарше, ніж Севільського голяря, або Свагане Фігара, якому в сій драмі бракує вже двох третин його бистрого розуму. Цевно тому драма і не мала жадного успіху, що завдало змало смутку старому драматургові. Бомарше вмер у 1799 році. Значінє його в історії французької комедії дуже велике. Як Молієра вважають батьком комедії характерів, так само Бомарше можна назвати геніяльним представником комедії інтриги. Не менше велике було й громадське значінє його комедій. Ледве чи хто з діячів революційної епохи причинив ся біль-

ше як Бомарше до ширеня в масі народа нових поглядів на громадські відносини, на рівність станів, ліпший устрій суду і т. д.

XXXI. Німецька література в другій половині XVI в.

В другій половині XVI віку вся література в Німеччині починає прийматись теологічними тенденціями; Музи мовчать, але за те сильніше чується голос релігійних суперечок. Письменники цінились не за талант, а за прихильність до ідей реформації. Знаменитий сатирик XVI в. Фішарт із головою вліз у теологічні інтереси. Він перекладає в голяндській мові сатири кальвіністів проти протестантів, сам пише сатири проти жєбручих єзуїтських монахів і навіть укладає псалми і духовні вірші, які на думку Лютера мусіли бути протиставлені любовним юнацьким пісням. З усіх літературних галузей найбільшої оригінальності досягає німецька драма, хоч і вона дуже пронята теологічним елементом і стає засобом релігійної пропаганди. До початку XVI в. належить також велика сила історій, в яких проповідують ся або католицькі або протестантські тенденції. Як у драмі маляря Мануеля висвяляється ся на глум католицька меса і індульгенції, дієві особи мають назви: Кардинал-Гордієць, єпископ Вовча пащека і т. д., за те драма Кохлеуєа направлена просто проти Лютера, а в комедії Штрікера „Німецький розпусник“ висміюється ся протестантська доґма про оправданє вірою. Подібні тенденційні твори укладали вчителі і виставляли в школах учениками. Паралельно

з сею шкільною і тенденційною драмою розвивається і народня драма, що позичає свій матеріал звідусіль, із римської історії, із новель Боккачія і із народніх комічних оповідань. Осередком сеї драми стає в XVI в. місто Нюрнберга, а на чолі її Ханс Сакс, простий ремесник, майстер-вінгер, т. є поет міщанського походження. Він народився 1494 р., був сином шевця і сам займався сим ремеслом. Він написав мало не 200 штук найрізноманітнішого змісту, з яких до нас дійшло 128; між ними є і містерії (Юдиф, Історія Говита, Жертва Авраама і ин.) і трагедії з класичного світа (Вірґінія, Люкреція, Суд Париса і т. д.) і драми на зміст позиченій у Декамерона Боккачія (Віолянта, Грізельда), але найліпші з його драм безперечно побутові сцени і фарси (Мертвий чоловік і т. д.). В побутових фарсах найяскравіше виступають високі прикмети таланту Ханса Сакса: веселість, дотеп, здібність малювати характери, що бють просто в очи своїм реалізмом, своєю життєвою правдою. Нюрнберська драматургія стала зразком для драматичних вистав і по інших містах Німеччини; ще досі по німецьких селах на м'ясниці виставляють ся сільськими аматорами фарси Г. Сакса.

Скоро після Г. Сакса німецька драма підпадає впливови сусідньої драми Англічан, що як раз у той час досягла дивного розвою. В кінці XVI в. при дворах різних німецьких князів гостують трупи англійських акторів або комедіантів. Актори сї не були привязані до своїх панів: вони навчились німецької мови, їздили скрізь по Німеччині, збираючи гроші і збуджуючи скрізь захват своєю грою. Переїхавши до Німеччини, англійські комедіанти не порвали зв'язків із рідним краєм, відки одержували театральні новинки і перекладали їх на німецьку мову; відсмо напр., що крім Фавста Марльо, якого вони привезли з со-

бою, вони виставляли у власних перерібках і Шекспірові твори: Ромео і Юлію, Гамлета, Ліра і Юлія Цезаря. На німецьку драму, англійські комедіанти впливали з двох боків: з боку зовнішнього трагізму, що нервував своїми кривавими сценами, і грубим комізмом сцен, де дівою особю виступав кляви, що носив у німецьких драмах імя Гансвуршта.

XXXII. Трицятилітня війна і її наслідки.

Літературний розвій був перерваний 30-літньою війною і епохою занепаду та здичія, що почалась по ній. Мало не ціла третина людности вигбла, багато міст було зруйновано; оброблені землі стали пустками, а селяни, що їх обробляли, повтікали до лісів; торгівля і промисл страшенно підупали і треба було майже цілого столітя, щоб край знову досяг того добробуту, в якому був до 1618 р. З другого боку і політичний стан Німеччини був дуже сумний. По Вестфальським мирі край підпав під власть більше ніж 300 дрібних володарів, котрі по вислову Гетнера, як шкідливий бурян висисали з нього здоровля і силу. Пригнічений неможливими податками, здеморалізований поганим правлінням, майже позбавлений усякого релігійного навчання (бо багато церков було зачинено) нарід морально огрубів, став піячати, красти і т. д., в той час, коли висший стан відрікшись від своєї національності, стремів усю ма силами наслідувати Французів. Зовнішня політична сила Франції за часів Людовіка XIV блиск двора, література захоплювали політичне

безсильну і запізнану Німеччину, робили з неї, як каже досить влучно Гердер, провінцію французької монархії, а по вислову сучасного сатирика Льюгау „люкаая Франції, що гордо носить ліберію свого пана“. Кождий дрібний володар Німеччини вибивав ся із сил, щоб наслідувати Людовіка XIV, будував свій власний Версаль, заводив свій поетичний твір і т. д. Під тягарем отсих дрібних володарів, що вважали слідом за Людовіком XIV усю державу своєю приватною власністю, пропала самоповага, зникло горожанське почуття.

Ніде так яскраво не малюють ся картина збіднілого, здичілого і позбавленого почуття своїх прав німецького суспільства, як у романі *Simplissimus* Гріммельсгаузена, надрукованому в 1669 р., т. є 20 років по Вестфальським мирі. В герою сього роману не без підстави бачуть втілене обграбленої, морально підупалої і неосвіченої Німеччини, що переходить від жебрацтва до темноти, від темноти до злочинів. Так справді було з німецьким народом, якого обличчя в той час носило відбиток надзвичайного морального занепаду і огрубілости, що лишили свої сліди як у науці, так і в літературі. Наука страшенно підупала. В університетах викладали головню догматичну і полемічну теологію, а також латинську мову. Грецької мови і грецької літератури цілком бракувало, математика була введена лише в XVIII в. Вчені педанти, що нічим крім своїх латинських диспут і релігійних контроверсій не цікавились, скоро стали загальним сьміховищем і Фрідріх Великий ледви чи не був вірним речником загального настрою, коли зарядив учену диспуту між напів божевільним Моргенштерном і професором франкфуртського університету на тему „Всі вчені балакуни і дурні“. Що до поезії, то вона давно стала незугарним наслідуванем

чужоземних взірців. Опіц наслідував Тасса і поетів Плевади; поети шлеської школи — Маріа і Скюдери, а драматурги — Корнеля і Расіна.

XXXIII. Доба Фрідріха Великого.

Але час робив своє, рани Німеччини по грохи стали гоїти ся, добробут ставав кращим, а в купі з ним зростала потреба привимности висшого порядку. Нахил наслідувати чужоземне виявив свої гарні боки, бо сям шляхом вдерла ся до Німеччини ціла маса нових ідей і вироблених письменниками Англії й Франції літературних форм. Пуфендорф і Томазіус боронять незалежности науки від теологічних принципів, Вольф проповідує з катедри свої раціоналістичні погляди і вголошує незалежність моралі від релігії. З відродженням інтелектуальним поруч іде і став йому підпорою також і відродження політичне. З початком царюваня Фрідріха Великого починає ся епоха підйому народного духа. Фрідріх Великий розумів свої обовязки инакше, ніж сучасні йому правителі. Він не думав, як Людовік XIV, що держава, се його приватна власність, але любив називати себе першим слугою (*Le premier domestique*) держави. Вихованець і прихильник французької філософії був прихильником свободи думки і свободи сумління. „Всі релігії мають однакове право на існування в моїй державі і кожен із моїх підданих може спасати ся по своєму (*a sa façon*)“. Бажаючи насадити науки в Німеччині він заснував Академію в Берлінї, закликав до неї відомих учених і дав їм повну свободу наукового досліду. Таку саму свободу дав літе-

ратурі: хоч особисто він байдужно дивив ся на німецьку поезію і з більшою охотою сидів над укладанем своїх нездарних французських віршків, ніж над читанем віршів Рамлера та Кльопштока, але вся його діяльність більше давала вітхненя для літератури, ніж моглаб се зробити особиста опіка. Він розбудив у німецького народа самосвідомість і се зразу відбило ся на літературі. Войовничі пісні Гляйма, деякі вірші Рамлера і Мінна фон Барнгельм Лессінга ніколи не були би написані, як би не було Семилітної війни. Піднесений славними вчинками Фрідріха Великого німецький дух став свідати з себе кайдани наслідуюваня і стремити до самостійности. Проти псевдо-клясичного напрямку Готшеда повстали виховані на творах англійської літератури Бодмер і Брайтінгер, що проклали шлях для самостійної критичної школи, заснованої Лессінгом. На зустріч самостійній критичній думці йшла самостійність поетичної творчости. Перші шість книг Кльопштокової Месіяди вийшли в світ в 1755 році, т. є чотири роки до появи Літературних листів Лессінга. Мимо грандіозности сюжету і високости ідеї, поеми Кльопштока не можна назвати вдатним поетичним твором. Визволенє людськості І. Христом не можна признати відповідною темою для поетичної поеми. До тогож Кльопшток не володів здібністю епічного поета — творчою фантазією; тому ліричні місця його поеми без порівняня ліпші і поетичнійші, ніж описи осіб і подій евангельської історії, яким він не міг дати плястичних форм. За те малюнки природи проняті у Кльопштока глибоким і щирим чутвм, якого не зустрінеш до нього в німецькій поезії. Коли додамо до сього музичний, немов пливучий в душу гексаметр, то зрозуміємо, чому Месіяда при першій своїй появі викликала таке велике вражінє і стала для Німеччини наче другим евангелієм.

Хоча релігійно-пієтистичний світогляд, що проймає твір Кльопштока, прийшов ся до вподоби більшости німецького суспільства, але він не міг задовольнити освіченої меншости, вихованої на свободних доктринах Англії і Франції. Реакція була доконечна і речником її став Вілянд, письменник хоч і не геніяльний, але блискучий і дотепний, якого твори дихають делікатним епікуреїзмом із примішкою модного тоді раціоналізму. Енергічний протест проти надмірного ідеалізму і пієтизму і проповідь здорового і розумного світогляду були безперечно культурною заслугою Вілянда. В Агтонї, Музаріонї і ин. своїх творах Вілянд крім висміювання мрійности, кривляня та містицизму співає гимни здоровій житевій філософії, що задивляється на світ ясними очима і ставить своїм завданням гармонійний розвій усіх духових і фізичних сил чоловіка на радість і прикрасу нашого існування на землі. Головна заслуга Вілянда як письменника полягає в виробленю німецької прози; що було зроблено Кльопштоком у відношеню до вірша, те зробив Вілянд у відношеню до прозаїчної форми язика. Під його рукою німецька проза вперше заговорила легким і стрійним язиком, заблещіла іскрами дотепу, що часами нагадує дотеп Вольтера. Твори Вілянда привчили виховане на французький лад вище німецьке суспільство шукати задоволення своєї любови до читання в німецькій літературі, бо читаючи оповідання Вілянда, воно знаходило в них французьку легкість оповідання, французьке остроумство і грацію, — словом усі ті прикмети, якими захоплювалось у творах французьких письменників, що були зразками для Вілянда.

XXXIV. Лессінг як критик.

Історики німецької літератури в один голос твердять, що ніхто з німецьких письменників не причинив ся так багато до збудження свідомости в німецькій літературі і німецькій критиці, як Лессінг. Коли він і не був артистом першої класи і не лишив по собі таких геніяльних творів, як Гете або Шіллер, то всеж своїми реформами в сфері драми підготовив ґрунт для їх діяльності і розчистив їх шлях, зруйнувавши пановане псевдо-класичного смаку в Німеччині і звязав драму з життям. Лессінг був великий надто тип, що творчість у нього йшла поруч з руйнуванням, що він міг своїми власними творами ствердити справедливість своїх теорій. Основні риси критичної методи Лессінга виступають досить яскраво в його перших статях і рецензіях, уміщених у Літературних листах. „Літературними листами“ (Literatur-Briefe) називав ся журнал, що його почав видавати в 1759 р. в Німеччині приятель Лессінгов Ніколяі — т. є тоді, коли Лессінгови було 30 років. Перші 8 випусків цього видання були написані майже виключно Лессінгом. По від'їзді Лессінга в 1760 році з Берліна статі його стали появляти ся не так часто, але дух його критики панував у журналі, що заняв перше місце в критиці. В статях Лессінга німецька критика вперше заговорила сміливим, мужним тоном, вперше звернула увагу не на дрібниці і части, а на цілість. По думці Лессінга вартість артистичного твору залежить не від окремих красст і подробиць; узяті в купі сі красоти мусять становити одну артистичну цілість. Коли цілість буде бездоганна, критик повинен стримувати себе від непотрібного поділу її на части, мусить задивляти ся на неї, як задивляеть ся філософ на світ. Такою була девіза нової крити-

ки. Кермуючись сим принципом Лессінг став уживати його в новій німецькій літературі і вичищати Авгієві стайні від того бруду, що набрав ся в них; багато самолюбств було поранено, з багатьох неправдивих геніїв знято вінки. Надто характерне в критиці Лессінга було те, що він мав діло з твором, а не з автором. Він ніколи не зачіпав особи автора, ніколи не хотів знати про автора більше, ніж можна довідатись про нього із його книжки; і друге те, що він від фактів переходив до приціпів, покладених в основу артистичного твору, і також піддавав їх своїй невмолній аналізі. Напр. в особі Душа він висьмівав напнядочену і нездатну школу сучасної німецької белетристики; в особі Готшеда і його наслідувачів — розмірковану теорію поетичних творів, що для того, аби бути поетом, досить виконувати відомі приписи піітаки. Але звертаючи увагу на дрібні річи німецької літератури, Лессінг у купі з тим уважно застановляв ся над перлинами її. Він із великою прихильністю повитав войовничі пісні Гляйма, сатири забутого Льогау, захоплював ся творами Кляйста, вияснив те, що було позитивного в літературній діяльності Кльопштока і Вілянда.

Між Літературними листами і великим критичним твором Лессінга „Ляокооном“ лежить пазза кількох років. (Ляокоона почав писати в 1764 р., скінчив 1766 р.). В ті роки Лессінг, що вже придбав собі славу відомого критика і драматурга, багато присьвячував часу студіям над античною штукою і літературою. Наслідком свх студій був „Ляокоон або Роздумування над поезією і малярством“, так названий Лессінгом на честь знаменитого твору античної скульптури, що був для нього вихідною точкою його роздумвань. Лессінг поставив собі питанє: чому на певній мармуровій групі в Ватикані Ляокоон представлений не кращим, тоді як у Вергілія він „clamores horrendos

ad sidera tollit“? і розв'язує його ось як: основним законом старинної власячної штуки є краса; все що пеє красоту, що на зверх прибирає форму некрасивого скривленого обличчя, не має місця в античній штуці; тому то на картині Тіманта „Офіруване Іфігенії“ лице Агамемнона було закрите, бо велике горе примусилоб зіпсувати риси його і тим поницилоб найвищий закон античної штуки—красоту. А що маляр або різьбар може представити лиш один момент із життя певної особи, то він обовязково мусить думати про те, щоб сей момент справляв естетичне вражінє. Иньша річ поет; в його розпорядженю є чимало моментів; коли якийсь із них буде не естетичний, то він може бути затушований цілим рядом виьших моментів і в цілому будемо мати естетичне вражінє. Друге естетичне питанє, порушене в Ляокоонї, було більш загального характеру; се питанє про взаємні відносини, або скорше про межі малярства і поезії. На думку Лессінга головна різниця між малярством і поезією полягає на тім, що черша ділаючи в просторі, може представити лишє такі річи, яких части лежать одна біля другої, тоді як поезія ділає в часі і тому може представляти події і вчинки так, як вони хронїчно йшли один за другим. Лессінг пояснює сю різницю прикладом: представленє бенькету богів у Гомера дає прегарний сюжет для маляря, а Гомер присьвятив йому лишє чотири вірші. І навпаки, оповіданє про те, як Пандар натягає лука і стріляє з нього, се одна з найкрасших картин у Гомера, тоді як намалювати всі вчинки Пандара в їх консеквентному порядку неможливо на одній картині. Надто яскраво виступає різниця між двома штуками в описах тілесної краси. Остання, се гармонійна злука різних частин, які можна схопити одним поглядом, а що мальованє предметів, яких части лежать одна біля другої

в просторі, в завданні малярства, то лише воно одно може успішно представити красу, тоді як поезія мусить представляти враження, що викликають ся красою. Ergo — звертаєть ся Лессінг до поетів: „Малюйте любов і захоплене, а тим самим малюйте красу“. Вплив Лякоона був величезний; ми знаємо вже з признань Вілянда і Гете, який рішучий вплив на штуку і літературу справила думка Лессінга про різницю завдань малярства і поезії. Лякоон вирвав із під ніг описової поезії її теоретичну основу; правило Горация — *ut pictura poesis* — стратило кредит; дрібні малюнки різних предметів, що вважались давніш ознакою художньої вартости поетичного твору, тепер стали хибами. Описова поезія почала виходити із моди, і поводи звернула ся від довгих і дрібних зображень зовнішніх предметів до того, що творить справжнє завданє поезії, а власне до зображеня рухів душі.

Від Лякоона переходимо до другого великого критичного твору Лессінга, до його Гамбурської драматургії. Гамбурська драматургія складалась із театральних рецензій, писаних Лессінгом з приводу вистав тої або иньшої пьеси на сцені Гамбурського театру, коло якого Лессінг у 1767 р. займав посаду театрального критика. Драматургія Лессінга має в собі дві сторони: полемічну і теоретичну або догматичну. В першій він провадить генеральний бій з французькою псевдокласичною драмою, що мала так багато прихильників у Німеччині. Розбираючи твори корифеїв французької трагедії, Корнеля і Вольтера, Лессінг доказує безжизнену правильність будови їх драм, їх погоню за зовнішніми ефектами і особливо неглибоке знанє людського серця. Французькі драматурги дуже гордились тим, що вони в своїх творах виконували приписи Арістотелевої поетики. Лессінг блискуче доказав, що вони не йшли

далі зовнішнього, механічного виконання приписів і що Шекспір, котрий не знав ані Арістотеля, ані старих трагиків, стоїть до них значно ближче, ніж Корнель або Вольтер. Розбираючи різні драми, що їх виставляли на Гамбурській сцені, Лессінґ висловлює чимало теоретичних уваг, які й становлять другу, догматичну частину Драматургії. Лессінґова теорія драми має все своє коріння в поетиці Арістотеля, яку він уважав так само непомилочною, як Елементи Евкліда. В дефініції трагедії, в вясненню її ціли, будови характерів він наслідує Арістотеля і йде за ним, як слухняний ученик за учителем і тільки подекуди дозволяє собі розвинути ту чи иньшу думку Арістотеля. Його міркування про історичну драму, яку він уважав псевдо-видом драми, основані на дев'ятім уступі поетики, де доказується, що поезія більш філософична ніж історія, бо перша малює загальне, а друга часткове, індивідуальне. Далі йдучи слідком за Арістотелем, Лессінґ не вважає за героїв ані цілком бездоганних ані підупалих людей, забуваючи, що в новій драмі є не мало творів, у яких героями були невинні страдальці, як напр. Корделія або Дездемона, або останні злочинці в роді Річарда III. В своїх поглядах на комедію, на її характери Лессінґ так само наслідує Арістотеля, але у нього є багачо власних і досить влучних уваг про моральний вплив драми на людей і про її розв'язку. „Загальна і правдива вага комедії, каже він, полягає в самім сьміху, т. є. у вживаню нашої здібности завважати сьмішне, відкрити його під покровом різних страстей і навіть в одежі урочистої поважности. Припустимо, що Скуцар Молієра не поправив ані одного жмивкрута, а Грач Реньєра ані одного грача — тим гірше для людей, а не для комедії. Для останньої досить і того, що вона підтримує здорового в його здоровлю. Прєфіляксу треба вва-

жати за гарні ліки, а для нашої моральності нема такої відповідної профілякси, як сьміх“.

Познайомившись із критичними творами Лессінґа скажемо декілька слів про його критичну методу. Лессінґа можна назвати типовим представником естетично-догматичної критики. Він вірує в єдиний обовязковий для всіх естетичний ідеал, в ко-нечність впливаючих із науки сього ідеалу есте-тичних законів, і пристосовуючи їх до аналізу ар-тистичних творів, поясняє їх позитивні прикмети і хиби мірою приближення або віддалення від сього ідеалу. Кождий артистичний твір він розглядає як цілий організм, що розвивається по своїм власним законам, його добрі прикмети і хиби по-яснюють ся із нього самого. Думка, що артистич-ний твір стоїть у простій залежності від ґрунту, на яким він повстав, від моральної атмосфери того осередка, де жив його творець і із котрого по-яснюють ся загальний змісл і напярмок — така думка показала ся би Лессінґови ледве чи не най-більшим гріхом. Всі ті дрібниці здають ся йому незначними в порівнаню з актом творчости, на-слідком якого буває артистичний твір. Коли ар-тистичний твір написаний, він підлягає судови артистичної критики, а до того ще критики обек-тивної, в якій особа критика, його осьвіта і кри-тичний смак не мають великого значіння. По сло-вам Лессінґа критик не виводить таких правил із свого власного смаку, але виробляє свій смак на підставі правил, що впливають із природи са-мого предмету. Так і поводив ся Лессінґ розби-раючи твори ріжних письменників. На підставі поглядів Арістотеля і грецьких трагіків він утво-рив свій ідеал драми, побачив у тім ідеалі при-роду свого предмету і признав правила Арісто-телевої піітики законами самої драматичної фор-ми. В сій думці лежить велика помилка, бо пра-вила Арістотелевої піітики багато де в чому пе-

рестаріли. Вірний заповітам свого великого учителя, Лессінг лишив ся сліпим перед красотами відкиненої Арістотелем історичної драми, — продукта нового часу, доведеного до вдосконалення Шекспіром. Він і Шекспіра визнавав лише тому, що йому здавалось, наче в головному сей стоїть ближше до Арістотеля, ніж Корнель і Вольтер. Із сказаного випливає, що в Драматургії Лессінга, яка повстала на ґрунті студіюваня грецьких ваірців і на піїтиці Арістотеля, нема чого шукати цільної теорії драми, якою могли би вічно керуватись драматургі, хоча деякі окремі уваги її ніколи не стратять своєї вартости.

XXXV. Лессінг як драматург.

В початку XVІІІ в. німецька драма перебувала в сумному досить стані. Сцена була переповнена історичними драмами кровавого змісту, що носили назву Haupt-und Staatsaktionen і чергували ся з фарсами, де діввою особою завше виступав Гансвуршт. Проба обновлення репертуару вперше мала місце в Липську, дякуючи заходам проф. Готшеда і акторки Найберової. Горячий прихильник французької псевдо-класичної трагедії, Готшед бачив єдине спасеня німецького театру в тім, аби обновити його творами Корнеля, Расіна і Вольтера. В Липську він познайомив ся з талановитою акторкою Кароліною Нейберовою, що захоплюючись таким самим бажаням, предложила Готшедови свою прегарно організовану трупу, яка й почала виставляти переклади Корнельового Сіда, Цінни, драму Готшеда Умираючий Катон і ин. Що Готшед у своїх реформаційних пробах опи-

рав ся виключно на французську драму, се цілком зрозуміло, бо ані еспанської, ані англійської драми він не знав. В кождім разі діяльність його мала певне позитивне значінє; тільки пройшовши педантичну школу французької трагедії німецька драма могла удосконалити свою форму і придбала можливість оцінити перевагу англійської драми, так що з сього погляду можна сказати, що Готшед проклав шлях самому Лессінгові.

В 1747 р. труппа Нейберової в Липську виставила нову комедію „Молодий учений“, автором якої був молодий студент Лессінг. Від сього часу Лессінг не переставав інтересуватись театром. Він студіював драматичні твори иньших народів, переробляв для сцени комедії Плявта і писав власні. В 1755 р. він виставив на сцені свою міщанську драму „Місс Сара Сампсон“, першу поважну штуку в Німеччині, де дієвими особами виступали не королі й герої, а прості, звичайні люди. Ся, власне нічим не видатна пьеса мала такий величезний успіх і так зворушила публіку, що майже всі глядачі плакали. Мріючи про основанє німецького національного театру, Лессінг остро осуджував реформи Готшеда. На думку Лессінга Готшед, поставивши в залежність німецьку драму від французьких зразків, міг лише віддалити епоху повстаня національної німецької сцени. Боротьба Лессінга з Готшедом починаєть ся в Літературних Листах (1759) і кінчить ся Драматургією (1767—68). Одночасно з Драматургією Лессінг виставив на сцені свою комедію Мінна фон Барнгельм, що була власне першим зразком німецької національної комедії. Тема її позичена з історії Семилітної війни, гарно відомої Лессінгові. Під час окупації Саксонії військом Фрідріха Великого майор Тельгайм своїм шляхотним вчинком викликав до себе любов одной заможної, молододі дівчини Мінни фон Барнгельм. Вчинок Тельгайма

був ось який: він випрохав зменшене контрибуції з місточка Тірінгена, а що обрабовані війною мешканці не могли заплатити її, то він зробив се сам, узявши з них вексель, по якому пруський уряд мусів був по скінченю війни зібрати сі гроші на його користь. Уряд підозріває сфальшоване скрипту, Тельгайма зкинули з посади і йому вичотчили процес. Се сталось уже тоді, коли він заручив ся з Мінною. Почуваючи себе не в праві явити ся до своєї молоді, майор поїхав до Берліна і поки скінчить ся його розправа, замешкав у гостинниці. Господар остатньої, бачучи тяжке становище льокатора, тратить до нього всяку повагу, так що коли до гостинниці приїздять якась заможна пані (Мінна фон Барнгельм), він без жадної церемонії перепроваджує його до гіршої кімнати. Пробуваючи в гостинниці Мінна довідуєть ся, як тяжко живеть ся її коханому і кличе його до себе. В першу хвилину майор, побачивши свою молододу, кидаєть ся до неї в обійми, але потім, наче одумавшись, відступає назад, кажучи, що тепер він їй не до паря і т. д. Даремне Мінна впевняє його, що вона вірить в його невинність і не потребує його мастку, — від залишаєть ся непохитним. Зрозумівши, що творить ся в серці молодого, Мінна ширить чутку, що її мастки зруйновані. Ся чутка перевертає рішенє майора, котрий як раз перед сям одержує звістку, що він виграв справу і король знову закликає його до себе. Майор летить до Мінни, аби поділити ся з нею своєю радістю і прохає у неї руки. Але тепер Мінна не хоче прийати від нього офіри. Нарешті бачучи, що він досить покараний, Мінна признаєть ся, що чутку про руїну свого мастку видумала вона сама, і драма кінчить ся поєднанєм закоханих. Драма Лессінга мала величезний успіх. І не дивно. Се була перша драма на національну тему, а до того ще й позичена із славної

епохи Фрідріха Великого. Характери дівчих осіб змальовані яскраво і правдиво і з них природним шляхом випливає вся дія. Будова драми творить розкішну ілюстрацію до драматичних теорій, висловлених Лессінгом у його Драматургії. Тете не даром захоплювався експозицією події, із якої стає зрозумілим, чому Мінна мусіла була явитись аж у другій дії, т. є власне тоді, коли шляхотний характер Тельгайма цілком уже вияснився перед глядачем.

Подавши в Мінні фон Барнгельм зразок комедії в національному дусі, Лессінг звернувся до трагедії і в 1772 році написав твір Емілія Гальотті, який назвав „міщанською Вірджією“. В будові сеї драми він строго виконував принципи, викладені ним у Драматургії. Дія її розвивається строго льогічно, одна сцена впливає з другою по правилам драматичної льогіки. Вже сам поділ на п'ять актів не був випадковим: перший акт — експозиція до дії; другий — розвиває її; третій — найвищий ступінь інтенсивності; четвертий — підготоване катастрофи через введення в драму нових осіб, і пятий — сама катастрофа. Герой драми, принц розлюбив свою кохану, графиню Орсіні, і закохався в Емілію Гальотті, наречену графа де Ашяні. Його дорадник і фактотум Маріеллі подає плян не допустити до їх шлюбу; принц відразу згоджується на все, що придумав пекольна вигадливість Маріеллі і наче по якомусь вітхенню йде до сусіднього домініканського монастиря в тайній надії зустріти там Емілію і осьвідчитись їй. Другий акт відіграється сценою, в якій ми знайомимось із батьком і ненькою Емілії і з тим вражінем, яке справляє на неї стріча з привідом. Страстні промови принца зашепокоїли молоду дівчину, вона не знає, що з собою робити, але з її розмов із ненькою видно, що страшні признання принца не були для неї неприємними. Ось чому

вона так скоро заспокоюєть ся порадами матери — не надавати великого значіня божевільному виступови принца і нічого не казати про се ні батькови, ні молодому. В дальшій сцені з'являєть ся сам молодий Емілії, граф Апіяні, чоловік шляхотний, щирий, від якого тяжкò щось заховати. Але мати з дочкою постановили мовчати і Апіяні відходить, щоб ладити ся до від'їзду. В третьому актї трагічна подія досягає своєї кульмінаційної точки; на шлюбний поїзд нападають підкуплені Маріnellum бандити; граф падає під їх ударами, а Емілію під видом ратунку відвозять до веселого палацу принца. Зруйнувати сей плян, дати можливість побідити чесноту над сластолюбством, ось завданє останніх двох актів. Уже з останніх сцен третього акту видко, що мати догадала ся, в чім річ, і розшукує Емілію, аби оповісти їй про страшну вість і свої підозріння що до участі принца в смерті графа. Про се саме повідомляє вона й батька Емілії і дав йому кинжал, яким хотїла сама вбити принца. Сею сценою кінчить ся четвертий акт. Все попереднє підготовлює надходячу катастрофу. Знаючи характери дївних осіб, глядач глибоко певний про її неминучість, бо ні Одоардо, ні Емілія не підуть на жадні компроміси. Впевнившись у своїх підозріннях словами Маріnellі, котрий заявляє, що з приводу переведеня слїдства Емілія буде розлучена з ним і з ненькою, Одоардо зважуєть ся скорше вбити власноручно доньку, ніж віддати її на глум. Але певно у нього не вистарчилоб на се сил, колиб сама Емілія не впевнила його, що се єдиний спосіб спасти її честь, бо вона сама боїть ся ручити за себе. Такий плян і вся хода дії у драмі Лессінга, що ствержують собою Лессінгову теорію драми. Але ціле питанє в тім: чи виграла від сього драма? Вважаючи за головну умову гарної драми єдність дії, Лессінг навмисне

віддалив із своєї драми все, що не має простого відношення до розвою дії наперед. Дякуючи сьому відносини Емілії до нареченого лишилися невьясненими; ми не знаємо навіть, яке вражінє справила на неї трагічна смерть її молодого. По теорії Лессінґа, навіяній Арістотелем, кожен чоловік мусить мати в своїм характері якусь слабкість, котра є його трагічною провинкою і веде його до загибелі. В чім же треба шукати трагічну вину Емілії? Чи в тім, що вона не сказала нічого своєму нареченому про свою розмову з принцом, чи в тім, що їй приємно було слухати із його уст осьвідчини? Куно Фішер завважує, що з погляду Лессінґової драматичної техніки має вагу лише перше, бо довідай ся граф Апіяні про стрічу принца з Емілією в монастирі, він ужив би певних засобів і пекольний плян Маріселлі не міг би бути виконаний. Але як навмисне, другий мотив впливає в останнім актї, де Емілія в розмові з батьком мотивує своє бажанє вмерти не жалем за коханим чоловіком, не неможливістю спасти свою честь проти насильства, а страхом перед собою, перед своєю непевною вдачею. Таким робом показуєть ся, що кинжал Одоардо спасає Емілію не стільки від принца, скільки від неї самої і сим псуєть ся психологічна цільність у характері Емілії і нищить ся та авреоля, якою Лессінґ, як видно по всьому, хотів оточити свою улюблену героїню, бо страх підлягти придворним спокусам і шукати від них спасеня в смерті видаєть ся легководушністю в такій шляхотній натурі, як Емілія.

В останні роки свого життя Лессінґ заняв ся питаннями реліґійними і філософічними. Студіюючи історію ріжних реліґій він набрав переконаня, що головним у них не є доґмати, але моральний бік, той дух любови і милосердя, яким вони просяті. Наслідком такого переконаня була проповідь ре-

лїтїйної толеранції, яку він одяг у форму драматичну в своїй драмі Натан Мудрий. Задумана давним давно вона була скінчена в 1779 р. всього два роки до смерти Лессінга. Коли дивитись на Натана Мудрого як на драматичний твір, призначений для вистав на сценї, то прийдеш до того висновку, що він не може витримати строгої критики, в ньому нема ні справжньої драматичної інтриги, ні зростаючої драматичної дії, ні драматичних ефектів. Хоча характери Натана, Салядина, Темплєра, черця змальовані гарно, але вони не можуть бути факторами драматичної дії, яка розвиваєть ся без їх заповоги, а ідеєю покладеною в основу драми автором. Лессінг сам признавав ся до хиб свого Натана, і тому не назвав його драмою, а лише драматичним твором. Але коли розглядати Натана не як драму, а як лїтературний твір, призначений для морального виховання публїки, то він має величезне значїне, бо ледви чи в цілій всесвітній лїтературі можна знайти иньший твір, пронятий такою глибокою толеранцією, такою любовю до людськості, не вважаючи на національні і релїгійні рїжницї. Герой драми, Жид, представник пригнобленої релїгії і проклятого племена, показуєть ся лїпшим від христїян і в найкращим доказом того, що кожда релїгія може виробити собі гуманність, свободу духа і широту поглядів. Натан стає вищим від христїян не завдяки своїй релїгії, а толерантності і гуманности. Оскільки він вищий і лїиший від офіційального представника христїянства, патріярха, найлїпше видно з того, що стративши 7 синів, спалених христїянами, він благословить Бога, що дав йому можливість виховати принесену до нього дївчанку, як свою рїдну доньку. Порівняйте, як поступає в сїм випадку патріярх. Довїдавшись, що Натан виховує принесену до нього дитину як свою доньку, т. є в жидівствї, він не

має в собі сил, аби стати нарівні з високою людяністю Натана і вважає за свій сьвятий обов'язок навернути дитину до християнства, а Жіда спокусника спалити. Не дивлячись на повний брак сценічності, драма доси не сходить зі сцени, дякуючи великим і гуманним ідеям, що її наповнюють. Для пропаганди сих ідей Лессінг вибрав драматичну катедру, як найбільш відповідну, але авторови Емілії Гальотті і Мінні фон Барнгельм було би досить ніяково, колиб хтось надумав ся студіювати його Натана як сценічний твір.

XXXVI. Епоха Sturm und Drang. Гете.

Епоха, що безпосередно йде за Лессінгом, має характерну назву епохи Бурі і Напору (Sturm und Drang-Periode). Ся епоха відбила на собі страшне зворушене умів у Німеччині в другій половині XVIII в. В ній чимало було чудного, навіть недоладного, але в основі її лежить здорове і законне почуте протесту проти застарілих форм життя. В сій чутю протесту згожували ся з собою всі письменники найріжнійших напрямів. Були звичайно політичні і соціальні причини, що викликали сю літературну епоху: реакція, що наступила останніми роками царювання Фрідріха, деспотизм у родині, перевага філїстерських поглядів у суспільстві, але головну ролю тут мав вплив французької просьвітительної літератури, а надто вплив Руссо. Вже перші памфлети Руссо зустріли велике співчуття в Німеччині. Дальший його твір „Нова Ельїза“, в яким він упоетизував свободу почуття як невідлучне право людської природи, знайшов силу прихильників, зробив Рус-

со ідеалом молодого покоління. Ще сильніше вражінє зробив Еміль, у яким Руссо вкладає основи нової педагогії на підставі глибокого досліду вдачі дитини. Сей поклик до морального відродження і відновлення на лоні природи справив таке вражінє на молоде покоління, що воно втратило здібність критично дивити ся на твори Руссо. Вихована на творах Руссо молодь гордо написала на своїм прапорі „евангеліє природи“ (das Natur-evangelium) і дразливо накидала ся на все, що в житю і звичаях ставало на перешкодї здійсненю законних прав людської природи. На зустріч сьому евангелію природи, яке йшло з Франції і кликало до обновлення в сфері моральній і соціальной, йшла друга течія, яка кликала до літературного відновлення в душі природи; першим кроком сього відновлення було негативне відношенє до догматизму попередної критики. Того-ж року як і Нова Ельоїза (1759) вийшов твір англійського поета Юнга „Про оригінальність у поезії“, де доводилось, що для генія непотрібні жадні правила, жадна школа, бо він виходить зовсім готовим із рук природи. Думки висловлені Юнгом знайшли собі вчений вираз у знаменитім творі Вуда про Гомера, в яким він доводив, що Гомер був цілком оригінальним, не мав ніякого взірця крім природи. Наслідком сього звеличення природи і оригінальності повстала пристрасть до студювання народньої поезії; Гомер, жидівські пророки, Едда і макферсонівський Оссіян зробили ся предметом палкого студювання німецької молодіжї. З новіших письменників крім Руссо надзвичайний запал збуджував Шекспір. Тоді як Лессінг обстоював за внутрішнім спорідненєм Шекспіра з грецькими трагіками і доводив, що Шекспір, хоч не знав давніх, все був ближче до Арістотеля, ніж французькі трагіки, — Гердер і Герстенберг доводили, що Шекспір був явищем оригінальним,

витвором власної епохи, що до його не можна прикладати мірки Арістотеля, і вся його величність полягає на тім, що він був самим собою і погорджував шкільними правилами.

Такий був загальний напрям тої літературної доби, в атмосфері якої розвив ся найславніший письменник Німеччини Гете. Він уродив ся в 1749 р. в Франкфурті над Майном у заможній міщанській родині. По стараннім домашнім вихованню, де особлива увага звернена була на чужоземні мови, Гете пішов поперед на правничий факультет Липського університету і докінчив свою освіту в Штрасбурзі, де 1771 р. дістав ступень доктора прав. Тут він зустрів ся з Гердером, який мав на нього великий і добрий вплив. Молоді люди проводили вечери в купі, студіювали пам'ятки народної поезії, захоплювали ся Шекспіром і Руссо. До штрасбурської доби життя Гете належить повна захвату промова про Шекспіра, яку прочитав молодий поет у тамошнім Шекспірівським кружку. Першим серйозним драматичним твором Гете була його драма *Гец фон Берлґіх і Ґітген*, наскрізь пронята Шекспірівським духом. В основу сеї драми покладено мемуари одного з значних діячів реформаційної епохи, який написав їх у старості. Зацікавивши ся історією Геца, Гете хотів віддати її в драматичній формі, написати щось подібне до драматичних хронік Шекспіра. Процес повстання сеї драми Гете описує докладно в своїй автобіографії. На кінець 1771 р. перша редакція Геца була скінчена і Гете віддав її на суд Гердера. Гердер знайшов, що наслідуване Шекспіра зіпсувало драму, що йдучи за прикладом Шекспіра Гете ввів у свій твір багато риторичного матеріалу, багато епізодів, так що вся драма стала більш епічною ніж драматичною. Під впливом відповіді Гердера Гете взяв ся до перероблення драми, очищення її від усього зайвого. Перероблена в такий

спосіб пса вийшла в другій редакції в 1773 р. і викликала загальний запал у молодіжи, яка побачила в ній немов маніфест нової школи, що вповіла війну всяким правилам і поставила свободу генія над драматичні теорії. Драма Гете, се сумний образ бурливої реформаційної епохи, коли почуте права зовсім зникло, коли імператор був безсильним, щоб стримувати самоволю імперських князів, які впадали до уділів оден одного і захоплювали міста і замки, плюндрували селянські поля і інш. Доведені до розпуки селяни повставали, але їх втхومیрювали надзвичайно кривавими способами. На тім похмурнім тлі загального безладдя вирисовує ся могутня постать однорукого Геца, який тішив ся любовю народа за свою хоробрість і справедливість. Гец дійшов до нас у трьох обробленях або редакціях, з яких остання повстала вже в 1804 р. в Ваймарі, коли Гете в купі з Шілером привладжував своєю драму до вистави на сцені ваймарського театру. Всі переклади робили ся з другої редакції, бо в третій видно вже руку Шілера. Драма Гете, що появилася під час фанатичного захоплення Шекспіром, формою і драматичною манерою нагадує драматичні хроніки Шекспіра. Не даремно сам Гете вважав свою драму дитиною Шекспіра, не даром Гердер закидав йому, що в своїм наслідуваню Шекспіра переходив через край і надав усій драмі епічний характер. Не вважаючи на всі хиби композиції сей молодечий твір Гете відзначає ся великою вартістю. Характери нарисовано вірним пензлем, діяльої чудовий, деякі сцени дуже ефектовні і майстерно переведені. Від драми Гете повіває бурною молодістю, вона наповнена гордим духом свободи, який додає їй оригінального кольориту. Будучий космополіт і аристократ, Гете являє ся в сій творі демократом і палким патріотом. Огністими рисами малює він еґоїзм сильних.

і терпіня пригніченого народу, його голос чути в словах Лерзе, вимовлених зараз же по смерті Геца: „Горе вікови, що відкинув тебе. Горе потомству, як що воно не оцінить тебе“.

Не минуло й року по скінченню Геца, як Гете написав нову драму Клявіго, сим разом зовсім не в Шекспірівським дусі, але далеко вишу від Геца з боку драматичної композиції. Тут маємо не тільки єдність дії, але й дійсну драматичну боротьбу, дійсні драматичні характери. Зміст драми Гете взяв із мемуарів славного французького коміка Бомарше, які власне тоді вийшли в світ. „Ідучи за словами нашого великого вчителя Шекспіра, — каже Гете в своїй автобіографії, — я ані хвилі не вагався перенести з мемуарів Бомарше всі драматичні положення“. Але драматизуючи свій сюжет, Гете переніс пункт тяжкості з боротьби між Бомарше і Клявігом на відносини останнього до сестри Бомарше Марії, при чім у значній мірі змягчав характер Клявіга. В мемуарах Бомарше Клявіго малює ся нікчемною, зрадливою людиною, яка ніколи не любила Марію і ні трохи не жалує її. Клявіго в драмі Гете, се честолюб, який може щиро захоплювати ся і щиро каяти ся; усе лихо в тім, що він за для своєї безхарактерности легко підпадає впливови свого приятеля Дон Карльоса, скептика і еґоїста, який не вірить ані в женщин, ані в любов, не перебирає в способах до досягнення мети, а метою життя має варієру і заспокоєнє власного честолюбства. В характері Дон Карльоса є щось демонічне, мєфістофелівське. Як каже Гете, він хотів змалювати в Дон Карльосі репрезентанта здорового розуму, який з його помічю боре ся проти пристрастей і впадобань. Своєю драмою Гете чудово показав, до чого може дійти людина, яка опирає ся на один здоровий розум і відкидає всі почутя. Жаден злочинець не міг би да-

ти Клявігови сердечніших порад, як сей заступник здорового розуму, який хотів запевнити Клявіга, що для таких виїмкових, дуже талановитих натур як він, не придатні правила щоденної моралі; що величність їх і є в тім, що вони можуть перемагати перешкоди, які зупиняють звичайних смертних. З драматичного погляду Клявіго стоїть далеко вище від Гецца. В Гецці нема дійсної драматичної боротьби, дійсних драматичних характерів; нема навіть жадної так майстерно переведеної сцени, як та, в якій Дон Карльос переконув Клявіга не піддавати ся жалеві і не занепащувати своєї кар'єри шлюбом із Марією. З якою пекольною вмільстю сей сучасний Мефістофель грає на слабих струнах свого слабохарактерного приятеля, як зручно вміє підлестити Клявіга, покликаючи ся на його успіх у женщин, на те, що шлюб із Марією зіпсує так пишну почату кар'єру, на те, що в суспільности будуть говорити, що брат Марії погрозами примусив його оженити ся і т. д. По кождім із сих аргументів Клявіго все більше і більше піддає ся і врешті у всім згоджує ся з Доном Карльосом. Що до розвязки драми придуманої самим Гете, а саме: обдурена третій раз Марія вмирає від туги, а Бомарше, зустрівши ся з Клявігом біля її труни, заколює його, — то вона заносить мьєлодрамою, не кажучи вже про те, що вона зовсім випадкова, бо Клявіго помилкою трапляє в ту вулицю, по котрій переходить похоронна процесія. Булаб ниньша річ, як би роздертий каєм Клявіго не міг устояти проти бажання ще раз поглянути на загублену ним дівчину, яка щиро любила його; тоді катастрофа не булаб випадковою і смерть героя булаб цілком зрозуміла і конечна.

Піддаючи ся бажанню батька, який бачив у сині перш усього юриста і доктора, а далі вже поета, Гете на весні 1772 р. подав ся до Вецля-

ра і вступив до служби до цісарського камерального суду, як звала ся найвисша апеляційна палата для всеї німецької імперії. Тут він заприятелював зі своїми товаришами по службі Кестнером і Брузалемом. Незабаром по приїзді до Вецляру Гете зустрів ся на одній вечірці з прекрасною Шарльотою Буф і закохав ся в ній. Те, що Шарльота була нареченою Кестнера, не тільки не охолодило, але швидче запалило Гете і дало ще більше поезії його безнадійній пристрасти. Гете не забарив ся освідчитися Шарлоті, але дівчина, що палко кохала свого нареченого, не дала поетови ніякої надії на взаємність. Здорова натура Гете не могла терпіти довго нудьгу незадоволеної любови і він поклав за краще зовсім покинути і службу й місто. На ґрунті сеї любови виріс молодечній роман Гете Страждання молодого Вертера. Крім особистих відносин і вражінь, що лягли в основу роману, в ній знайшов собі місце песімістичний погляд на жите, який у той час обхопив німецьку молодіж, що зачитувала ся Елґіями Грея, Ночами Ювіта і Гамлетом Шекспіра. „Всі ми — казав Гете — знали найкращі місця сеї трагедії на память і думали взяти гору в мелянхолії над данським принцом“. У Гете ся мелянхолія доходила до того, що він почав гадати про самовбійство і навіть, по його словам, робив зусилля, щоб ставити опір спокусі. Коли Гете переживав такий надмірно песімістичний настрій у себе в Франкфурті, одержав лист від Кестнера, який повідомлював його про самовбійство їх спільного приятеля Брузалема, що відібрав собі жите задля безнадійної любови до жінки одного його приятеля. Подібність становища Брузалема і свого власного вразила Гете і незабаром спокусила його взяти ся за Вертера. Історія з Льотою була фабудою, песімістичний настрій дав забарвлене, а самовбійство Брузалема

дало всьому природну і зовсім сучасну розвязку. „Коли до мене — каже Гете в автобіографії — дійшла вість про смерть Брузалема, коли я дізнав ся про подробиці які попередили сю страшну подію, плян Вертера був знайдений. Факти самі були готові зкупчити ся в одну міцну цілість, наче вода в посудині поставленій на морозі, коли досить одного малого товчка, щоб в одній хвилі перевернути плин на масу кристалів“.

Відірваний від драматичної діяльності иншими літературними працями Гете в 1775 р. знову звернув ся до драми і перед переїздом до Ваймару написав перший нарис Еґмонта, але скінчив його десять років потім під час подорожі по Італії. Перший акт драми, в яким містить ся чудова експозиція дії, написаний цілком у дусі історичних трагедій Шекспіра, але з тою різницею, що особи з народньої юрби, які говорять про Еґмонта, за виїмком одної або двох не досить індивідуалізовані. Проте перший акт чудово підготовляє публіку до судження про Еґмонта і про його будучу ролю народнього проводиря, але поява Еґмонта на народнім зібраню в початку II-го акту цілком нищить ілюзію, бо Еґмонт являє ся перед нами не в ролі патріота і народнього проводиря, який уміє одним злегка киненим словом запалити серця, а в ролі популярного полїційкого урядника, який просить юрбу розійти ся, щоб не дразнити правительку. В дальшій сцені Еґмонт розмовляє зі своїм секретарем, і в сеї розмови видно, що він не придатний на полїтичного діяча, що він добряга і епікурець, який більше дбає про втіхи життя, ніж про полїтику. Після сеї сцени став незрозумілим, чому правителька боїть ся його більш як князя Оранського. Лише в розмові з князем Альбою Еґмонт перший раз промовляє як герой і патріот, і ся обставина робить його небезпечним в очах князя, який наказує арешту-

вати його. В п'ятому акті Еґмонт зростає у весь свій моральний зріст і радісно вмирає за свободу вітчизни. Всі критики згоджують ся в тім, що героєм драми, коли його аналізувати як головний фактор драматичної дії, досить невдатний, а Шілер до цього додає, що особа Еґмонта не збуджує подиву, який повинен збуджувати справжній герой трагедії. Проте оцінюючи характер Еґмонта не треба забувати, що завдане Гете було подвійне: як поет мусів виставити свого героя таким, щоб робив симпатичне і поетичне вражіння; як драматург мусів зробити Еґмонта, його патріотизм, його любов до свободи і ненависть до Еспанців головним фактором драматичної дії. В першому цілком повело ся Гете — особа Еґмонта з усіма своїми симпатичними сторонами яскраво виступає на тлі драми; що до другого, то помилка Гете була в тім, що він зробив сю легкомисну, хоч і лицарськи-шляхетну людину політичним діячем, тоді як він рішучо не в силі захопити в свої руки всі нитки народного повстання. Захоплений поетичною стороною особи Еґмонта Гете на перекір історії зробив його молодим і нежонатим і примусив покохати Кляру. За те дуже ганять його Шілер, забуваючи, що тільки в такий спосіб можна було захвати чарівний образ Кляри. Кляра належить до числа найкращих створінь Гете. Простота, наївність, сердечність — такі її характерні риси в перших трьох актах, тоді як любов до Еґмонта і бажання урятувати його роблять її героїнею двох останніх актів. Як каже Шпільгаген, Кляра — рідна сестра Гретхен; обидві вони — типові представниці кращих сторін німецького міщанства, здатні при своїй простоті до найвишого трагічного патосу. Їх можна назвати сестрами задля їх сумної долі; обидвох їх вихопило з їх скромної сфери всемогуче почуття любови,

обидві вони, як Ікар, підіймають ся на хвилю близько сонця щастя, щоб потім потрошити ся.

Ґете почав свого Торквата Тасса в перших роках свого побуту при ваймарськiм дворi (1775—76), а скiнчив повернувши в Італiї 1779 р. Про автобіографічний елемент сеї драми сам Ґете говорив своєму секретаревi ось що: „Матеріалом мені послужило житє Тасса і мов власне житє. З'єднавши рiжні риси характеру Тасса з моїми власними я викликав у своїй фантазiї образ італійського поета, і як контраст до нього сотворив характер Антонiя, для якого мені не бракувало ориґіналів. Двiр, становище, любовні авантури — все се було дуже подібне до себе в Ваймарі і в Феррарі, так що я можу з повним правом сказати про драму: се тіло з мого тіла і кiсть з моєї кості. Драма виявляє, що Ґете чудово познайомив ся з культурою епохи Відродження в Італiї, коли знанє класичних мов і цікавість до штуки і літератури були дуже розповсюжені між жінками, які з великою охотою були присутні при розмовах і диспутах учених людей. В характеристицi князя Ферарського Альфонса Ґете не забув зазначити жадобу слави, так характерну для епохи Відродження. Він радiє з того, що Тассо скiнчив нарештi свою поему, якій буде дивувати ся весь сьвіт, і що промiнь слави поета впаде на нього. Історично вiрно змальовано відношення Тасса до свого патрона і любов Тасса до придворного життя і до витончених утiх, поза якими інтелігентний Італієць XVI в. почував себе нещасним. Розуміє ся, в драмі даремно шукати генези характеру історичного Тасса і виясненя, в який спосіб на ґрунті самолюбства розвила ся у нього надмірна нервова дразливість. Ґете навмиєне промовчав те, що Тассо і ранiйш не раз утiкав із Феррари і саме божевiле Тасса пояснює його любовю. В дійсности відомо, що крім лю-

бови були інші сильні мотиви, які зруйнували назавжди рівновагу духа Тасса. В його душі йшла постійна боротьба релігійного почуття і сучасного католицизму, який міг тільки ображати його релігійне почуття; бурений сею болючою внутрішньою боротьбою він то впадав у раціоналізм, то шукав виходу в середньовічній аскетизмі. На сей бік вдачі Тасса, який робить його одним із цікавих представників перехідної епохи, Гете цілком не звернув уваги. В драмі Гете все має вузко особистий характер і всі нещастя Тасса крім нещасної любови виясняють ся властивостями його нервової, екзальтованої натури. Завданням поета було змалювати конфлікт поетичної вдачі Тасса, нервової, екзальтованої, з прозаїчною обстановкою світа реального в самій небезпечній його формі — придворній сфері, де все умовне, де вираховане, згинане карку і етикета нищать у зароді всяке почуття. Всі нещастя Тасса повстають з того, що він рішучо не годен приладити ся до оточення, що прикладає до нього мірку свого палкого серця і живої фантазії і звертає ся до нього з такими вимогами, яких воно не може заспокоїти. Вартість драми з артистичного погляду лежить у майстернім обмальованю характерів; з погляду драматичного вона дуже слаба і бідна дією, в ній нема правдивого драматичного центру ані інтриги. Як каже Люіс, навіть такі драматичні елементи, як любов і божевілля, змальовано зовсім не драматично. Лише почувасмо їх присутність, але не бачимо їх діяльності й енергії“.

Останнім великим драматичним твором Гете була його Іфігенія в Тавриді. Тому, що на ту саму тему в трагедія Евріпіда, то мимоволі повстає питанє: яке відношенє сих драм одної до другої? Ще Шілер спостеріг, що Іфігенія Гете так проповєна новим духом, що не розумієш, як можно знайти в ній подібність до грецьких драм. Справ-

дї, коли порівнане їх цікаве, то хиба за для їх противности. Іфїгенїя Евріпіда, се справжня Грекиня; її знаменні риси — любов до рідного краю і погорда до варварів. Скоро довідала ся, що захоплений невільник — її брат, вона зараз же уложила плян утеки і без жадної боротьби з собою ошукує Тоаса. Не така Іфїгенїя Гете. Не вважаючи на своє ім'я і фах жриці — вона жінка нового часу, християнка в душі, перейнята любовю, милосердем до людей, кермує ся в своїм поступованю високо-моральними мотивами. Коли Піляд повідомлює її про винайдений ним плян утеки, Іфїгенїя не хоче брати участі в ошуканстві і наважує ся донести про все цареві. В її душі відбуває ся сильна внутрішня боротьба, і драматизм штуки лежить у тім, чи зробить не по правді Іфїгенїя за для визволу брата? Вона з честю витримує сей іспит і в останнім актї, з ризиком занепастити всю справу, але не маючи сил ошукати чоловіка, що довірив ся їй, вона виявляє йому все і удає ся до його великодушности. Коли пса Гете переважає трагедію Евріпіда своїм високоморальним духом, то вона далеко уступає їй з боку драматичної стійности. В грецькій трагедії глядачі переконані, що Ореста і Піляда чекає смерть і їх охоплює страх і милосерде; сих почувань зовсім не збуджує трагедія Гете тому, що глядач, знаючи шляхетний характер Тоаса і вплив на нього Іфїгенїї, зарані думає, що все вийде на добре. В загалї в драмі Евріпіда переважає внїшня дїя; в драмі Гете внутрішня боротьба; герої Евріпіда — дійсні драматичні характери, які дїють і посувають наперед дїю, тоді як герої Гете зосереджують ся на своїх почутях, більше промовляють, ніж дїють. Тому то в драмі Гете багато чудових ліричних місць, багато поетичних сцен, але нема жадної сцени, яку можна булоб назвати цілком драматичною.

Перша половина творчої діяльності Гете закінчує ся його Фаустом, початим у молодости, над обробленем якого працював він усе життя. Фауст, се вічний супутник Гете. Сюди вкладає він усе, що передумав і пережив; се поетична нитка, яка зв'язує собою різні періоди його життя. В основі Фауста лежить легенда про високо здібного чоловіка, що прагне знання і втіх, зріє ся Христа і запродав душу дияволу, який у визначений термін приходить по нього і уносить його до пекла. Запозичивши зміст Фауста з народніх книжок і театру маріонеток, Гете під впливом філософічних ідей XVIII в., який витворив філософію Канта, надав усій легенді глибоке філософічне значінє, над якого виясненем доси працює критика філософічна, історична і естетична. Філософічна критика відразу угляділа в Фаусті не артистичний твір, а величню алегорію і почала вияснити з алегоричного погляду такі сцени і подробиці, як напр. сцену в пивниці Ауербаха, шкатулку Гретхен. Односторонні, не витримуючі строгої критики розумованя філософічної критики були завважені і збиті критикою історичною, яка зосереджувала свої висліди на питаннях про те, яким способом повстав Фауст, якими жерелами користував ся Гете, що свого вложив до них і ин. З приводу сього студіювано легенди про спілку чоловіка з дияволом і їх літературну історію: Фауста Марльо і драму Кальдерона Дивний Чарівник. Розуміє ся, і тут не обійшло ся без куріозів: один коментатор докладно порівнював Фауста Гете з драмою Кальдерона, ані гадаючи, що зміст останньої запозичений не з легенди про Фауста, а з легенди про сьв. Кипріяна Антіохійського. Другий коментатор із тріумфом заявив, що йому повело ся відшукати жерело сцени в пивниці Ауербаха в оповіданях про Фауста Лердгаймера, де зустрічає ся згадка про те, що не

Мефістофель, як у Гете, але сам Фауст засліпляє гультайв; із приводу сього критик вдавав ся в глибокодумні мудрованя, для яких артистичних поглядів Гете відійшов від оповідання Лерхгаймера, але всі ті уваги збивають ся відкритою в 1887 р. Еріхом Шмідтом першою редакцією Фауста, де всі чародійні штуки, згадані в легенді, виконує не Мефістофель, але сам Фауст. Мимо таких похибок історична критика зробила багато для розяснення Фауста, головню ро'язнила процес повстання Фауста і відношення сього процесу до власних душевих процесів, які переживав Гете. Тому-ж завданю послужила і критика естетична, яка розглядаючи Фауста як артистичну цілість, докладно простудіювала його артистичні прикмети і його поетичний стиль. Так напр. вона вказала на подібність розмови Фауста з Гретхен про релігію до того, що оповідає ся про релігію в листах Вертера і до того, що оповідає про молодого Гете Кестнер. З сього вона вивела, що розмова Фауста з Гретхен мусіла бути задумана незабаром після Вертера, і коли сам Гете під впливом студіювання Спінози так само дивив ся на релігію, як Вертер і Фауст. Не маючи спромоги докладно зупинати ся на Фаусті, я тепер доторкну ся тільки питава, яке доси ділить критиків на два табори — про відношенє першої частини Фауста до другої. Більшість критиків із Куно Фішером на чолі студіюють лише першу частину, тільки Уї вважають вартою студіюваня з артистичного боку, а в другій бачать упадок таланту Гете; навпаки інші, з Германом Грімом на чолі, виходячи зі слів самого Гете (в листі до Вільгельма Гумбольдта) твердять, що Фауста треба студіювати у всім його обемі, як він початково повстав перед духовим зором поета. Тої ж гадки був і російський учений С. А. Юрєв у своїй статі „Проба виясненя першої частини Фауста“ (Опытъ объясненія первой части

Фауста. Русская Мысль 1886 г.). Остання думка далеко вірнійша. Коли перша частина Фауста показує нам початок бурхливої кар'єри Фауста, то друга в її закінченні; питання, які порушено і розв'язано негативно в першій, у другій розв'язують ся позитивно, кінчать ся погодженням Фауста з життям на ґрунті праці, позитивною для людськості. Фауст першої частини — се типовий репрезентант німецької філософичної думки XVIII в. Хоч має вигляд ученого, але насправду він метафізик, не задовольняє ся вузькою сферою релятивного пізнання, окресленого навкруги нього позитивною наукою і шукає абсолютного пізнання, хоче збагнути суть річий. Теж жадане абсолютного переносить він і до другої сфери і шукає такого щастя, якого йому ніхто дати не може — і наслідком являє ся повне незадоволенє і конечність удати ся до помочи магії, до співучасті пекольних сил. Се глибоке і прикре значінє першої частини Фауста чудово зрозумів найкращий біограф Гете — Люіс. Коли хочеш бути щасливим, не прикладай до обмеженого мірку безконечного; не шукай ані абсолютного знання, ані абсолютного щастя. Подібно до Канта, який доводив, що не можемо збагнути суть річий, лише явища, і Гете в радї артистичних образів довів неможливість для чоловіка збагнути тайни і досягти щастя. Та коли людині неможливо вийти поза межі релятивного, яке являє ся наслідком її обмеженої природи, то в чім же людина може знайти задоволенє і щастє на землі? На се литанє відповів Гете другою частиною Фауста. Ані погоня за славою, ані успіх у політиці, ані затопленє себе в повнім чарівної краси світі штуки не може задовольнити людського духа; одинокє, що може дати йому задоволенє — се праця на користь людей. Зробивши сю працю, Фауст умирає задоволений із себе, погоджений з життям. Ві-

ливши в особі Фауста першої частини титанічні пориви своєї власної молодости. Гете наділив його в другій частині щастям, якого він сам досяг у старості і яке лежало в свідомості, що він прожив своє життя не даремно, що своїми творами збільшив силу світла, тепла і гуманности в сучасній йому суспільности.

XXXVII. Нарис розвою італійської драми в XVII—XVIII в.

Від середніх віків Італія дістала в спадщину три драматичні форми: містерію, моралітє і імпровізований народній фарс, звісний під назвою „Commedia del arte“. Перші дві форми драматичних вистав споконвіку були під зарядом духовенства, а заряд народніх фарсів завжди вели фахові актори, що їздили по ярмарках і відпустах і забавляли публіку своїми нехитрими виставами, в яких фігурували традиційні типи педанта-лікаря, простака батька Пантальоне, його слуги Арлекіна і союзниці останнього, хитрої Кольомбіни і ин. В XVI в., коли Італію охопила пристрасть до всього античного, в кружках італійських гуманістів виросло бажанє відновити народній театр впроваджуючи античний елемент. В 1472 р. славний гуманіст Анджелио Поліціано, який жив при дворі Льоренца Медічі в Фльоренції, написав на одну двірську урочистість пєсу „Орфей“ на пять актів, яка є не що, як пастораль, де виступають пастухи і пастушки, Німфи і Сатіри, де Орфей спускає ся до пекла по свою коханку і своїми жалями збуджує милосерде самого Цербера і Фурій. Він гине, розшарпаний Менадами, а пєса за-

кінчує ся гимном на честь бога Бахуса. В початку XVI в. в Італії являє ся перша правильна трагедія в античному дусі „Софонісба“ Трісіна. Сюжет її запозичено з XXX книги Тита Лівія; се трагічна доля дочки Картагенського вождя Газдрубаля, Софонісби, яка довідавши ся про поразенє і полон свого мужа Сіфакса, віддає ся за свого попереднього нареченого Масінісу і обов'язує його словом у жаднім разі не віддавати її в руки ненависних Римлян. Коли Сціпіон домагає ся вида-ня Софонісби, то Масініса посилав їй з гонцем чару отрути, яку вона радо випиває, аби не впасти до рук ворогів свої вітчизни. Як перший зразок правильної трагедії, пєса Тріссіна заслуговує на увагу задля непохитного захованя правил античної драматичної теорії хоч би коштом правоподібности. Так після Горация трагедія поділяє ся на 5 актів із захованєм трьох єдностей; в ній, як у грецькій трагедії, хор грає дуже важну роль і самі значні події відбувають ся не на сцені, а античним звичаєм доносять ся посланцями і на закінченє, як у трагедіях Сенеки, її виповнено навчальними сентенціями. В драматичній дікції спостерегає ся одна значна новина: Тріссіно перший ввів у свою трагедію п'ятиміровий неримований ямб, або так званий білий вірш, і тим значно упростив драматичну дікцію. Для всього того Софонісба мала таке-ж значінє для італійської сцени, як Клеопатра Жоделя для французької: вона починає нову епоху в історії італійської драми, епоху трагедії в античному дусі. Слідом за Тріссіном пішли Ручеллі, Люїджі Грото і ин.

Майже одночасно італійські гуманісти заняли ся реорганізацією комедії. Як взірцями для трагедії були Евріпід і Сенека, так взірцями для італійської вченої комедії стали комедії П'явта і Теренція. Простудіювавши сї комедії італійські драматурги замислили вкласти в римські форми італійський

зміст. Так повстали кращі з італійських комедій в античному стилі — комедії Аріоста. Хоч „Suppositi“ (замінені) Аріоста написані в дусі римської комедії, звідки й перенесено до Італії типи паразитів, але звичай в Аріостовій комедії цілком народні; вона повна сучасних натяків, сам діяльот її живіший і більш комічний, аніж діяльоти Плявта і Теренція. Комедія Аріоста мала великий успіх не лише в Італії, але й поза нею. В 1566 р. Гасконь переклав її на англійську мову, а Шекспір переніс із неї кілька комічних сцен до своєї комедії Приборкана Гоструха. В другій комедії Чарівник (Le Negromante) Аріосто висміяв віру своїх сучасників у чари і магію. Остання комедія Аріоста La Scolastica тільки почата ним самим, а докінчена його братом. Експозиція пєси чудова; в ній не бракує чудових сцен і комічних ситуацій: звичай університетської молодіжи, яка більше думає про любовні авантури, аніж про римське право, змальовано дуже правдиво, так що ця комедія може бути чудовим малюнком культурного життя Італії XVI в. Найбільше вдали ся Аріостови два типи: тип господаря студентських помешкань — чудака Боніфаціо, який за мету свого життя поклав допомагати молодіжи в любовних авантурах, і слуги в особі грубого Пістоне, якому звіряють тайни молоді люди, який усіх навчає скромности і мовчання, завжди прикладає палець до уст, хоч се не перешкаджає йому переказувати усякому тайни довірені йому впотайці. Для сучасників комедія Аріоста була дуже цікавою задля маси сучасних натяків і сатиричних вибриків проти забобонів, продажности судіїв, користолюбности урядників і ин.

Драматична штука, досягнувши в XVI в. значної високости, в XVII в. зробила кілька кроків назад. Хоч пєс пише ся багато, але артистич-

на вартість їх незначна. Причини цього упадку було дві: перша — хибний напрям літературного смаку, пристрась до надутости, до гри слів і всякого рода афектації, і друга — уподобане публіки XVII в. до нової форми сценічних вистав — опери. Що року публіка що далі більш звертала увагу на аксесуари події, на музику, спів, сценічну обстановку, і драма по трохи перемінлила ся на оперне лібретто. Славний оперний композитор Рінуччіні цілком підряджав текст музиці й співам. Бороти ся проти цього нового напрямку смаку публіки було даремно; одинокий спосіб будь як поліпшити справу був у тім, щоб полишивши оперу оперою, реформувати саме лібретто. До цього взяв ся Зенон Метастазіо (1698—1792). В його операх слова так відповідали музиці, почуте висловлене чудовими віршами так природно переливало ся в звуки, що досягало ся гармонійне вражіння музикальної драми. Кращою з опер-драм Метастазія було Титове Милосердя (*La Clemenza di Tito*), подібна сюжетом до Цінни Корнелія. Тема опери — змова проти імператора і прощення змовників. Але тоді, як у Корнелія змовники (менш від усіх, про те, сам Цінна) кермують ся принципіальними мотивами — любовю до свободи і ненавистю до тиранії, — у Метастазія на першій пляні оперний мотив — любов. Змову проти Тита робить його ж коханка Вітелія, обурена за першенство, яке Тит віддав їй супірниці Береніці. З тою метою вона закохує в себе Титового приятеля Секста і згоджує ся увінчати його кохане тільки тоді, коли він убіє імператора. Сильна боротьба повстає в душі Секста: Тит не тільки його приятель, але ідеал чоловіка; вчинити замах на нього, се сьвятотатство. Але змова відкриває ся; Секста засуджено на кару смерті. Прощане його з Вітелією повне високої поетичної краси. Але Тит не був би Титом, як

бля милосердя не було головною прикметою його політики і його гуманної вдачі. Він кличе до себе Секста, просить оповісти про все щиро і обіцяє прощення. Він хоче знати, о скільки була вмішана до змови Вітелія. Але Секст лишає ся непохитним і радше умре, аніж зрадить кохану жінку. Сцена ся в високій мірі ефектовна і драматична, і таких сцен чимало в пєсах Метастазія. Се свідчить, що при инших обставинах із нього міг би виробити ся визначний драматург.

Як розвоєви трагедії перешкодило уподобанє публіки до опери, так розвоєви артистичної комедії перешкодила пристрасть публіки до імпровізованої комедії. Властивість комедії *del arte* була в тім, що автор давав тільки фабулу і сценарієм; решта була витвором імпровізації акторів, які виконували традиційні ролі доктора, арлекіна, Пантальоне і ин. Поки річ стояла так, протрес був неможливий. Як що актора посідали кебегу комічної імпровізації, фарс був добрий і дотепний, внакше він був грубий і нудний, але в обох випадках творчість їх була без жадних наслідків для будуччини, бо їхні імпровізації не записували ся; щоб народня комедія розвивала ся правильно, треба було замінити імпровізацію акторів творчістю автора. Се зробив Гольдоні (1707—1793), який тому називає ся батьком італійської комедії. Йому треба було чимало бороти ся з пристрастю акторів до імпровізації, але врешті він зломав їх упертість, довівши, що його комедії можуть більш приваблювати публіку, аніж їхні імпровізовані фарси. Плодючість його була по правді дивовижна. Одного разу він заложив ся, що протягом року виставить 16 нових пєс — і виграв заклад. В 1746 р. він виставив свою першу комедію *La donna di Garbo* (Жінка, якою вона повинна бути) і від тоді з давнюю швидкістю виставляв пєсу по пєсі; число всіх

пес, які йому приписують, доходило до 150. Драматичне пануванє Гольдонї в його ріднім місті Венеції тягло ся коло 25 років. Але скоро тільки він помітив, що його супірник Гоцці став більше подобати ся публіці, зараз опустив Італію на завжди. Останні 20 років свого життя Гольдонґ прожив у Парижі, де був досить відомий і навіть пробував писати по французьки. В Італії Гольдонї писав комедії інтриги і довів сей рід до досконалости, але перебравши ся до Франції під впливом Молїера почав писати комедії характерів: Облесник, Картяр, Брехун і ин., або перероблював на драми романи Річардсона. Гольдонї був ласкаво прийнятий при дворі, навчав італійської мови дочок Людовіка XV і одержував 4000 франків річної пенсії. Так прожив до самої своєї смерти (1793 р.), працюючи над своїми мемуарами. Італійці високо ставляють Гольдонї і називають його італійським Молїером. Справдї йому належить ся заслуга реформи італійського імпровізованого фарса на правильну комедію, йому належать десятків зо два дуже гарних комедій-інтриг, але його в жаднім разї не можна назвати Молїером. Хоч кілька пес його мають загальний типовий заголовок, Скупар, Брехун і ин., але він не сотворив жадного типу. Се через те, що мимо всеї своєї поверхової спостережливости Гольдонї не був здатний проникнути до тайників людського серця. Для того у всіх його 150 комедіях ледви чи знайдемо десяток добре обрисованих характерів.

Оповідючи про Гольдонї не можемо не сказати кілька слів про його супротивника Карла Гоцці, успіхи якого примусили самолюбного Гольдонї опустити на завжди невдячну вітчину. Новий рід творів, яким Гоцці взяв верх над Гольдонї, була феєрія. Зблизивши ся з народньою трупкою Саккі, якій патрунував якийсь час Гольдонї, Гоцці

створив для неї відмінний рід драматичних вистав, де з'єднав фантастичний елемент із властивою народньому театрови жвавою веселістю. Песи Гоцці можна назвати радше феєріями, ніж драмами, але запутаність їх інтриги, яснаота подій, легкість вірша, дотепні вибрики, що сипалися як би мимоволі з уст лікаря, арлекіна, Пантальоне — все се справляло чарівне вражінє. Сюжети своїх творів Гоцці головним робом переймав із народніх казок. „Я доси не надивуюся — каже він — силі чарівного над людьми і тому великому вражіню, яке можна справити на публіку самим недорічним вигадом“. Гоцці вмер 1806 р. так що його комедії стояли вже на порозі XIX в.

Від комедій перейдемо до трагедії. Вже в епоху Метастазія італійська драма підпадає під сильний вплив французької псевдо-класичної трагедії, і якийсь час італійські драматурги силкують ся присвоїти собі драматичну техніку і двірський галантийний стиль Расіна, але се тягнеть ся не довго. Тоді як Мафеї зробив щасливу пробу цілковито порвати з оперою і знову поставити драму на самостійний ґрунт, другий драматург, Піндемонте, почав писати драми на національні теми: теми для трьох своїх трагедій узяв він з історії Венеції, а одну з минувшини міста Верони. На жаль треба сказати, що його пєси визначають ся більш поверховним трагізмом і більше бють на нерви, ніж справляють артистичне вражінє.

Справжнім артистом у трагедії являє ся Альфієрі (1749 - 1783). За найкращі його твори вважають ся Пилип П і Вірґінія, обидва перекладені на російську мову. Сюжет першої трагедії в основі той самий, як і знаменитої трагедії Шілера Дон-Карльос: се любов Дон Карльоса до своєї мачухи і помста Пилипа. Але коли у Шілера сю внутрішню драму вставлено в широкий

історичний образ, що дозволило йому вивести багато осіб і висловити їх устами свої щирі переконання, пєса Альфієрі, в якій усього 6 дїєвих осіб, не виходить поза вузке коло родинної трагедії, бо зносини Дон Карльоса з повсталими Нідерляндами приліплено сюди тільки для того, щоб дати ненависти короля до сина крім особистої ще й політичну підкладку. Пєса Альфієрі написана в стилю героїчних трагедій Корнеля, і має чималу драматичну вартість. Хоч у Альфієрі нема ані Альби, ані Маркіза Позо, ані інквізітора, та проте його Пилип неіронічний, неймовірний і мстивий, обрисований більш правдоподібно і більш подібний до історичного Пилипа II, ніж ідеалізований Пилип Шіллера, який любить порушувати загальні питання і вдає ся в відкриті виявленя з маркізом Позою. Крім гарно обрисованих характерів у пєсі Альфієрі є кілька гарно переведених і ефективних із драматичного боку сцен. Така особливо сцена Ізабелі з Пилипом у другім акті. Оповідуючи королеві про зраду сина і про те, що до Мадриту прибули до нього послы від повсталих нідерляндських провінцій, Пилип провадить сю розмову в таким тоні, що Ізабеля може кождої хвилі думати, що відносини її до Дон Карльоса звісні королеві; вона тремтить при кождім натяку мужа і разом із нею тремтить і публіка. Ще ефективніша остання сцена, коли доведені до кінця Дон Карльос і Ізабеля явно визнають свою любов, і бачучи свою неминучу погибель, самі вибирають собі рід смерти. Карльос вибирає кинжал і забиває себе; Ізабеля схоплює чашу з отрутою; колиж Пилип видирає її з рук чашу, вона хутко вихоплює у самого Пилипа кинжал і заколює себе з словами: „Йду до тебе, мій Карльосе“. Друга знаменита трагедія Альфієрі Вірґінія була виставлена на сцені в 1778 р. Сюжет її взято з оповіданя римського

історика Тита Лівія і де в чім нагадує Емілію Гальотті Лессінга. В неї вложив Альфієрі всю свою ненависть до деспотизму, якою палала його горда і властолюбна душа. Дія пєси відбуває ся в Римі, під час пануваня децемвірів. Найбільше гордий і розпусний із них, Апій Клявдій, закохує ся в дівчину чесної плебейської родини Вірґінію, заручену Іцілія. Коли всі заходи спокусити її підлещуванєм, погрозами, дарунками показали ся марними, то Апій Клявдій приказує одному з своїх агентів заявити, що Вірґінія — дочка його раба. Розправа йде перед судом самогож А. Клявдія, який, як і слід було чекати, признає Вірґінію власністю Марка. Але Апій помилив ся в своїх рахунках. Плебейська родина, з якою йому доводять ся мати справу, відзначаєть ся почутом людської гідности і пристрасною ненавистю до патриціїв. Розвязка трагедії йде згідно з оповіданєм Тита Лівія: Апій Клявдій, розглянувши справу, присужує віддати Вірґінію її фальшивому батькови Маркови; справжній батько її Вірґіній, як здаєть ся, годить ся на вирок судії і просить лише, щоб дозволено було йому попросити ся з тою, яку звик називати своєю дочкою, і коли се йому дозволили, він встромлює дівчинї кинжал просто до серця. Обурений всім сям нарід під проводом Вірґінія і Іцілія кидає ся на Апія з покликком: Смерть тиранови! і забиває його. З драматичного боку пєса Альфієрі далеко уступає пєсі Лессінга. Вірний своїй псевдо-клясичній теорії, дбаючи лише про сконцентрованє дії і про заховане трьох едностий, Альфієрі викидає із своєї пєси все, що не має непосреднього звязку з дією; тому й характери його освітлені лише з одного боку, і сама дія вдає ся трохи монотонною. Мимо всіх сих дуже великих хиб трагедії Альфієрі мають важне значінє в історії італійської драми. До Альфієрі італійська драматична штука стояла

ниже, ніж в інших краях; Альфієрі перший надав блиск італійській трагедії і зробив її звісною по інших країнах; його трагедії при всій простоті, одноманітності і навіть сухості будови повні високих ідей і ідеальних поривів; хоч не завжди ефектовні на сцені, вони проте чудові і навчаючі, як літературні твори.

Оповідать, що якое в однім літературнім салоні в Римі Альфієрі читав свою Вірґінію. Захват був загальний. Але серед публіки був один молодий чоловік, який не тільки не виявив запалу, але навіть осмілився виразити на своїм обличчю незадоволенє. Сей молодий чоловік був Вінченцо Монті. Коли його запитано про повід, Монті отверто відповів, що хоч він вповні спочував високим ідеям трагедії, але вважає її форму дуже недосконалою, а вірш твердим і грубим. Щоб показати, як треба писати трагедії, Монті, якому слава Альфієрі не давала спокою, виставив (1786 р.) свою трагедію Арістодем. Захват був над усякий опис. Славний критик Тірабоскі писав із приводу сього до Монті: „Ви почали від того, на чім скінчили вьнші“. Причиною визначного успіху Монті була не драматична вагтість пєси, майже позбавленої дії, але шаруюча краса вірша, в якій Монті не мав супірників. Се був у повнім значіню артист слова, який називав поезію музикою думки, для якого поезія була нерозлучною з музикою і гармонією. Як драматурґ Монті виявив більше свободи і ориґінальності, вїж Альфієрі. Коли Альфієрі взяв собі за взірець героїчні трагедії Корнеля, і се стїснило свободу його фантазії в вузкі рамки трьох єдностей, Монті взяв своїм взірцем Шекспіра, з творів якого перейняв не мало ефектовних сцен і характерів. У своїй трагедії Галєото Манфреді він виводить тип дворака Гамбріно, який своєю демонічною вдачею нагадує Яґа; в трагедії Кай

Гракх, яку вважають найкращим твором Монті, перейнято з Шекспірового Юлія Цезаря народні сцени і ефектовний мотив виголошення промови над труном убитого Сципіона Еміліяна; як там, так і тут нарід, який слухав сю промову, запалює ся обуренням проти убійників. Для ознайомлення з Монті як драматургом досить познайомити ся з його найкращою трагедією Кай Гракх (чудово перекладеною на російську мову Крестовським — псевдонімом). Зміст пєси взято з Тита Лівія, при чім Монті всюди тримав ся близько свого жерела, з виїмком епізода про Сципіона Еміліяна, якого він примушує загнути від руки Фульвія в день повороту Кая, коли в дійсности він загинув вісім літ перед тим. Дія починає ся з того моменту, як улюбленець і оборонець народу Кай Гракх повертає до Риму потаємно з свого почесного заслання. Приятель його, бувший консуль Фульвій, малює Кави темними барвами сумний стан Риму і благає його брати ся до діла, бо консуль Опімії хоче знести закон Гракха. На початку II акту консуль Опімії і його спільник трибун Друз, довідавши ся про поворот Гракха, радять ся, як відвернути загрожуючу біду. Ухвалено пропонувати Гракхови союз і мир, але на таких умовах, яких він не може прийняти; з сього повстане сварка, під час якої можемо звести з сьвіта Гракха. Далі йде розмова між Опімієм і Кави, яка дуже нагадує розмову Августу з Цінною у Корнелія. Розмова кінчить ся, як і сподївав ся Опімії, повним зірванєм між проводирями аристократичної і демократичної партії в Римі. Розійшовши ся з Опімієм Кай зустрічає ся з Фульвієм, який повідомлює його про вбійство його шваґра Сципіона Еміліяна, в яким була не без участі його жінка, сестра Кая. Обурений сим убійством, яке може кинути тїнь і на всю народню партію в Римі, Кай хоче забити сестру. Половина II акту ви-

повнена боротьбою, яка йде в душі Кая; лише благана матери і жінки змушують його зректися свого наміру. Тим часом починає ся війна нажите і на смерть між Опімієм і Казм; по вулицях ходять герольди, повідомляють горожан, що вітчизна в небезпеці, і викликають на форумі, куди зійшла ся сила народу звиклу формулу: *saveant consules!* На трибуну сходить Опімії, щоб привернути до себе серця. Далекій від об'єктивности Шекспіра, який завжди вкладає до уст оратора все краще, що він може сказати на свою користь, Монті примушує Опімія виголосити промову такого змісту що треба дивувати ся, як нарід міг вислухати її до кінця, не стягнувши його з трибуни. Назвавши Кая Тракха баламутником народу і с'ячем свару між горожанами, покладаючи на нього всю вину за упадок геройського духа в війську, Опімії твердить, що все се стало ся тому, що землі відібрано воякам і віддано плебейм; на закінченє просить нарід покарати бунтівника. Народня сцена по сій промові навіяна подібною сценою в Юлії Цезарі Шекспіра. По відповіді Тракха нарід переходить на його бік і кричить: Смерть Опімію! Останній втікає і рятує ся від смерти тільки дякуючи обороні Тракха. Проте він не втрачає надії і в четвертій актї являє ся знову на форумі на чолі похоронного походу Сціпіона Еміліяна. Бачучи, що нарід дуже обурений за смерть славного побідника Картагіни, Опімії, як і Антоній в Юлії Цезарі Шекспіра, дуже зручно визискує се почутє на свою користь і так запалює нарід, що останній готов кинути ся на своїх приятелїв і оборонцїв.

Дія драми, що повільно котила ся в третім і четвертій актї, тепер жене швидким потоком до катастрофи. В пятій актї Кай Тракх стає на чолі своїх сторонників, щоб захопити владу до своїх рук. Але догадливий Опімії оточує форум

військами, набраними в Кретї. Побитий ними Кай утікає і не бажаючи живим дістати ся ворогам, проколює себе кинжалом, який йому дав героїня мати. З погляду драматичної техніки пєса Монті має визначну експозицію дії, повна ефектовних сцен і чудово обрисованих характерів. А надто вдали ся італійському драматургови характери Кая Тракха і його політичного противника Опімія. Перший для своєї безкорисности і ідеального напрямку духа нагадує Шекспірового Брута; другий не гордує жадними способами для досягнення мети, і в чудово обрисованим типом політика-практика, яким був Шекспірів Кассій, для котрого існують тільки інтереси і зовсім не існують моральні прінципи. Кай Тракх був останнім драматичним тріумфом Монті; від тоді він не писав більше драм і вже иньшими творами здобув славу великого поета Італії.

XXXVIII. Нарис розвою еспанської драми до кінця XVIII в.

Як театри всіх народів Європи, еспанський театр має релігійне походження: він повстав із католицького культу. Найдавнішою формою еспанської драми була містерія (Auto); вона мала, як і в решті Європи, два циклі — різдвяний і великодний. Від цього давного періоду не дійшло до нас жадних памяток. Поруч із містеріями, що відгравали ся духовенством у церквах, існували фарси й інтермедії, які відгравали ся аматорами на імпровізованих сценах. До XV в. належать три паматки, в яких учені бачуть колиску світської драми в Еспанії: а) сатиричний діяльої

звісний під назвою кушетів *Mingó de Revulfo*, б) Розмова Амора зі старим дідом (обидва є твори приписують ся Родрігові Котті) і в) знаменита Целестина, напів роман, напів драма в 21 актї. Хоч вона для свого великого об'єму і епічного характеру й не призначала ся для сценічної вистави, але дякуючи своїй драматичній вартості чимало вплинула на розвій сьвітської драми не тільки в Еспанії, але і в Англії. Еспанські письменники з Сервантесом на чолї захоплювали ся Целестиною, яка до виходу *Дон Кіхота* була найпопулярнішою книгою в Еспанії. Три названі пам'ятки, се є те зерно, з якого виросло розложисте дерево еспанської драми. Правдивим основником її вважає ся Хуан деля Енсіна (1469—1534), що перший почав писати пєси для сцени, обробляючи їх більш або менш артистично. Енсіна жив під той час, коли Еспанія була осяяна блискучими проміннями епохи Відродження і тому на його творах відбив ся вплив клясичної старовини. Слїдами Енсіни пішов Торес Нахаро, якого діяльність належить до початку XVI в.

Хоч Нахаро був чоловіком клясично освіченим і добре знав римську драму, проте в своїх творах зістав ся самостійним. Присвоївши собі Гораціїв поділ драми на пять актїв і систему трьох єдностей, в усім иншій він і не думав іти в слїди старинних, але заповнював свої пєси національним змістом і національними типами. Він був творцем того роду драм, що звісний під назвою „штук плаща і шпади“. В творах Нахара драматична техніка зробила крок наперед: його драми збудовані правильнїше, інтрига їх складнїша, характери обрисовані краще.

Клясично освічені Енсіна і Нахаро мали на увазі двірську і інтелїгентну публіку; севільський ремесник Льопе де Руета захоплював своїми фарсами й інтермедіями простий нарід. Почав він

свою діяльність у Севілі, потім мандрував зі своєю трупю по інших містах Іспанії, збираючи всюди рясну жатву захватів і грошей. Репертуар Льопе де Рuedи складав ся головню з його власних творів, які розпадали ся на три класи: 1) комедії, 2) пасторалі і 3) діяльогі в прозі (pasos). У всіх цих невеликих штуках автор виявляє велику спостережливість, веселість, умілість вести діяльог і сьмішити до розпуку невибагливу публіку. Сценічна вистава його пєс відзначає ся надзвичайною простотою. Він грав на сцені, на швидко збитій з дощок, завісою була ковдра, а всі його бутафорські причандали по словам Сервантеса, який не раз був присутний на його виставах, могли вмістити ся в одній торбі і складали ся з чотирьох пастирських курток, чотирьох борід і чотирьох перук. Успіх пєс Льопе де Рuedи залежав головним робом від ролі блазня (gracioso), в якого жартах знаходимо такуж природну злуку простодушности і лукавства, як у Шекспірових кльовнів.

В 1586 році зустрічаємо в Мадриті щось у роді постійного театру. А що театральна дирекція в Іспанії була від давна в руках духовенства, то уряд дозволив акторам порозуміти ся з релігійними брацтвами, які визначали їм місце для вистав із тим, щоб частина збору йшла на користь брацтв. На визначенім місці актори будували незграбну сцену, накривали її дашком, при чім глядачі сиділи просто неба під різіком захопити соняшний удар або на випадок дощу змокнути до костюмів. На тій імпровізованій сцені виставляли ся і мали якійсь час велику популярність штуки Сервантеса (1547—1618). Не маю наміру оповідати навчаючу біографію Сервантеса, його вічну боротьбу з бідністю, яка вкоротила йому віку, але не примусила роалюбити людськість. Почавши свою кар'єру простим вояком,

Сервантес брав участь у війні Еспанців із Турками, стратив у битві руку, був узятий до неволі альжирськими піратами, п'ять років нудив ся в неволі, поки родичі врешті не викупили його. Перші драматичні проби Сервантеса належать до того часу коли він вернув із неволі до рідного краю. Найвчасніша була драма „Альжирські звичаї“, де змальовано страждання в Альжирі взятих до неволі Еспанців. По ній іде Нуманція. Сюжет пєси, так рідний героїчній натурі Сервантеса, облога Римлянами старої еспанської твердині Нуманції, яка по 14-літній геройській обороні змушена була голодом до підданя. Сюжет сей мав великі труднощі для драматурга, бо героєм пєси було ціле місто. Проте Сервантес щасливо переміг сї труднощі; геройський дух горожан, терпіння голодних дітей, розпука матерей і нарешті колективне самовбійство оборонців міста — все се справляє потрясаюче вражінє.

Драма мала великий успіх і завдячує його крім своєї драматичної вартости геройськи-патріотичному духови, що оживлює її. Виславленє Нуманції було разом із тим виславленєм Еспанії і тому публіка радо дарувала авторови брак гармонійного пляну, введєнє алегоричних фігур: Слави, Війни, ріки Дуро і ин. В кінці свого життя Сервантес знов вернув ся до театру, але се було тоді, коли Льопе де Вега неподільно володів мадритською сценою, що року заповняючи її новими і новими творами. Сервантесови зоставало ся лише йти в слід Льопе де Веги. Він написав 8 драм, але не вважаючи на славу, якою тішило ся в Еспанії імя автора Дон-Кіхота, жаден театр не насьмілив ся виставити їх. З рештою вони й не визнають ся значною драматичною стійкістю. Далеко вище з драматичного боку стоять інтермедії (Entremeses) Сервантеса. Се в сути річи драматичні анекдоти і тому то в них зустрічаємо

ту саму спостережливість і той оригінальний гумор, якими чаруємо ся в Дон-Кіхоті та в новелях Сервантеса. В сих веселих малюнках, писаних легкими штрихами, геній Сервантеса був у своїй сфері і не мав супірників. Російський драматург Островський так захоплював ся ними, що під старість умисне вивчив ся по еспанськи і переклав їх на російську мову.

Під кінець XVI в. на еспанській сцені зустрічають ся вже дуже різnorodні види драм: і містерії, що виставляють ся на великі свята, і комедії плаща та шпади, які походять від Тореса Нахаро, і псевдо-клясичні трагедії, які виростили на ґрунті студіювання трагедій Сенеки, і проби історичної драми (Нуманція Сервантеса), і народні фарси в роді інтермедій Льопе де Руеди; і врешті пєси з щоденного життя, в яких виступають особи з різних верстов еспанської суспільности. Вся ся різnorodність драм може бути зведена до двох категорій: до першої належать драми правильної будови, але позбавлені драматичного руху, — до другої драми багаті і змістом і драматичним рухом, але позбавлені єдності і внутрішнього центра. Словом, усе було готове для появи артиста, який зумів би надати артистичну організацію сим хаотичним елементам драми, сотворити з них гармонійну цілість. Таким артистом був Льопе де Вега (1562—1635). В своїм трактаті „Штука писати драми“ (1609) він виложив ті правила, яких тримав ся протягом усеї своєї драматичної кар'єри. Головне правило Льопе — се пристосовувати ся до смаку публіки. Льопе дуже добре розумів, що еспанська драма не відповідає вимогам теорії Арістотеля, але він також знав, що публіка буде глядіти тільки не ті пєси, які їй подобають ся. З огляду на все се Льопе поставив собі метою знайти між Арістотелем і еспанською драмою точку погодже-

ня. „Не бійте ся — радив він драматургам — змішувати трагічне з комічним, бо така різноманітність подобає ся публіці; дбайте разом із тим, щоб у ваших пєсах була єдність, щоб фабула не була обтяжена епізодами, які віддаляють глядача від головної теми, щоб частини драми були так щільно зв'язані одна з другою, що знищивши одну частину ви тим зруйнували би цілість“. За захованем єдності Льопе не обстоє: „Тому що ми — казав він — відступили від Арістотеля, допустивши мішанину комічного з трагічним, то можемо відступити й тут“. Далі Льопе радить драматургам писати драми не на пять, а тільки на 3 акти, і вести діло так, аби глядачі до останньої сцени не могли вгадати розвязки, бо инакше вони можуть піти з театру перед скінченням пєси. Сі правила цікаві особливо тому, що знайшли собі пристосованє не тільки в творах самого Льопе, але і в усій дальшій еспанській драмі.

Історик еспанської літератури Тікнор ділить твори Льопе де Вега на 4 класи: 1) комедії плаща і шпади, де виступають особи вишого товариства, які носили плащі і шпади. Головний мотив їх — любов і залицяне до дам. Інтрига їх відзначає ся запутаністю; до того иноді поруч із головною інтригою, де виступають пани, розвиває ся друга, побічна, яка служить пародією першої, де грають у любов льокаї і покоївки. Сі твори — найбільше національні, тому й найбільш улюблені в Еспанії; Льопе написав їх дуже багато. Кращі з них: Ніч св. Юана в Мадриті, Пєс на сїні, Мадритська сталь і ин. 2) під назвою героїчних або історичних драм Льопе де Вега розуміє ся група пєс, в яких виступають королі і вельможні особи і в основі яких лежать історичні події. Кращі з них: Зоря Севіллї (російський переклад Юрєва), Овече жерело, Кара не помста, Взірцевий король і ин. 3) Третю класу

складають драми з щоденного життя, т. є з життя середніх і нижчих клас суспільности. Такими є: Невільниця свого коханка, Дівчина Теодора, Хлібороб у своїм кутку і ин. Хоч у сій останній головна особа — селянин, але в ній являв ся також і король. Взагалі треба завважити, що терміном „драми з щоденного життя“ зазначає ся лише їх загальний характер, але в одній і тій же драмі можуть бути дійсними особами репрезентанти різних верстов. Так напр. у пьесі Перібанес між дійсними особами є селяни, аристократ і сам король. Особливо цікава з сього боку драма Кращій алькад — король. Герої й героїні її належать до селян, особою, що заподіяла їм лихо і кривду, є значний фєвдальний державець, а як мєстник за кривду і відновитель правди виступав сам король, який грав ролю алькада або сільського судії. Характерною рисою сього рода пьєс Льопе є відношенє до простого народу. Треба дуже любити і поважати нарід, щоб малювати його репрезентантів у такім симпатичнім осьвітленю. Але сього не досить; треба пам'ятати, що драма Льопе вірно відбивав в собі єспанське життя, що верства хліборобів (labradores) була окремою і поважною клясою суспільности, якої не знала решта Європи. Їх можна порівняти не до селян, а хіба до польської шляхти, яка жила на хлібах у магнатів, вповняла досить низькі служби, але пам'ятала про своє шляхоцьке походженє і зараз же хапала ся за шаблю, скоро тільки зачеплено їй честь і людську гідність. Як шляхта, так і єпанські хлібороби узнавали авторитет свого фєвдального сіньора, цілували його руку, але скоро він дозволяв собі примус, зачіпляв їх людські права, вони збройно повставали проти нього. 4) Найбільша частина драм, написаних Льопе де Веґою, є драми духовні (Autos). Панованє таких королів-фанатиків, як Пилип II особливо сприяло такому

родови творів, бо в останні роки свого життя король, що був у руках Єзуїтів, цілком заборонив світські пєси. Хоч ся заборона тягла ся не більше, як два роки (1596—1598), проте за сей короткий час Льопе встиг написати чимало духовних драм. Духовні драми Льопе ділять ся на дві категорії: а) духовні драми у властивім значіню сього слова, т. є пєси, зміст яких узято з сьвятого письма і б) духовні драми з життя сьвятих. В яким тонї писано драми першого рода, можна бачити з містерії Різдво Христове, де між дієвими особами крім Адама і Еви, які грають ролї короля і королеви, є алегоричні фігури: Грація і Невинність; із них остання являє ся комічним елементом пєси, що приближає духовну драму до типу пєс звисних під назвою драм плаща і шпади. В пєсах із життя сьвятих Льопе міг ще з більшою свободою віддаляти ся від житєписів або легенд, щоб зробити твою пєсу цікавішою. Характерною рисою сього роду творів є релігійність, яка часто граничила з кощунством. В одній драмі Льопе малює сьв. Франціска Асієського злодієм, який краде у свого батька гроші, щоб за них відбудувати церкву сьв. Даміяна; в другій пєсі Дієго Алькальський виводить ся на сцену як генерал війська, яке виробляє страшенні жорстокости на Канарських островах, хоч се не перешкоджує йому повернувши до дому, віддавати ся ділам сьвятощів і бути прилученим до хору сьвятих. Коли додати до сього присутність комічного елементу і постійні вставки з народніх романсів, то можна переконатися, що метою Льопе було не так навчати, як бажане примусити публіку забути, що вона глядить на духовну драму.

Хоч Льопе де Веґу називають творцем еспанської драми, але в дійсности він був лише її реформатором. Скористувавши ся даними елементами

тами драми, він утворив із них артистичну цілість, що може видати ся чимось цілком новим.

Ключ до процесу його творчости дає нам його трактат під титулом „Штука писати драми“. Висловленим там поглядам Льопе зоставав ся вірним протягом усеї своєї надзвичайно плодючої драматичної діяльності. Головною умовою гарної драми була на його думку єдність і цілість драматичної фабули. В противність до драми Шекспіра, яка шукає своєї єдності в центральнім характері або в центральній пристрасти, драма Льопе підхияє змальоване характеру і змальоване пристрасти фабулі; цілість сюжету і введене звідти домагане, щоб частини фабули були в найтіснішій звязку одна з одною — ось альфа і омега драматичної теорії Льопе. З сього не виходить, щоб Льопе не надавав значіня драматичним характерам, як факторам драматичної дії; з сього виходить тільки, що в сценічній техніці він ставив характери не на першій місці, лише на другій, наближаючи ся тут до Арістотеля. Згідно з таким поглядом і драматичний діяльоґ служив не так до виясненя характерів, як до утрудненя і заплутаня дії. Маючи на увазі не драматичну теорію, але цікавість публіки, Льопе веде дію так, що глядачі до останньої сцени не можуть угадати розв'язки. Підлягаючи тому ж домаганю, Льопе ані трохи не дбав про історичну вірність або правдоподібність сюжету, був готов навіть потурати народнім упередженням, аби тільки мати публіку на своїм боці.

Не вважаючи на всі свої хиби драми Льопе мають багато високих прикмет: гармонію композиції, ясніоту дії, ефектовні сцени і положеня, і майстерно обрисовані характери. Льопе вмів розкрити найтайніші куточки душі людини, проникнути в саму глибіню серця, виявити її потаємні симпатії й антипатії, і се в такий спосіб, що всі сї окремі риси

зливаються в один цілий індивідуальний образ. Особливо великий Льопе в твореню жіночих характерів. „Ніхто — каже історик еспанської драми Шак — не малював із такою щирістю і глибокою правдою всю силу почуття, енергії і непоборну твердість характеру, до якої здатна любляча жінка. Лише він один міг орієнтувати ся в лябірінті жіночого серця і вислідити ті стежки, по яким переходить любов від несмілого відруху почуття до найсильнішої страсти“. Крім сих загальних прикмет, які ставлять драму Льопе поруч із найвизначнішими творами драматичного генія всіх віків і народів, у драмах Льопе багато оригінальної краси, властивої лиш йому самому. Особливо треба зазначити любов Льопе до народу і вмільсть обрисовувати нарід як колективну особу, яка іноді грає ролю героя драми (напр. у драмі Овече жерело). Сей бік таланту Льопе чудово освіттив Юрев (у передмові до своєї книги „Испанській театр“). Для любячого ока Льопе більш аніж для ока якого будь иншого поета була відслонена народня душа. По словам Юрева Льопе не занедбує найменшого приводу ввести до своєї драми простих людей і намалювати образ з їхнього життя; тому його драми повні малюнків народніх сьвят, забав, польових робіт у супроводі народніх пісень і пн.

Друга оригінальна риса Льопе, се введена побічної комічної інтриги, яка з блазнем (*gracioso*) на чолі йде паралельно до головної, як пародія її. Хоч комічна інтрига зустрічає ся і у вчасніших драматургів, напр. у Тореса Нахаро, але тільки у Льопе блазень виходить справжньою живою особою, а не комічною маскою. Величезний успіх драм Льопе пояснюють ся ще крім його драматичних прикмет і красою його вірша. Щоб подобати ся вишій класі, він вставляє до своїх драм сонети в італійським дусі; щоб при-

єднати симпатії народу, він уживав народніх мір вірша і вводить до своїх пєс народні романси. Особливо Еспанці любляв Льопе для того, що жадеє еспанський драматург, з виїмком хіба Кальдерона, не зрозумів так добре духа еспанського народу, як він. В його драмах відбивався яскраво все еспанське життя з усіми його ідеалами, поривами, симпатіями й антипатіями. Те, що на наш погляд видаєся хібною, власне перевага національного елемента над універсальним, загально-людським, те саме в очах Еспанця було їх головною вартістю і се було причиною незвичайного успіха штук Льопе на еспанській сцені. Еспанський релігійний фанатизм, еспанське обожанє королівської влади, якій жертвувалися всі родинні і людські почуття і навіть сама честь, нарешті еспанський погляд на родинну честь і її задоволенє, всі ці мотиви видаються нам дуже умовними, дуже місцевими, і дякуючи присутності цих мотивів у драмах Льопе, вони мимо своїх артистичних прикмет ніколи не осягнуть того загально-людського значіння, яке осягнули напр. драми Шекспіра.

Пануючи близько піввіку над еспанською сценою, Льопе де Вега мусїв наложити свою печать на сучасних йому драматургів, які йшли в його слїди і творили його школу. Славнішими з них були Гілен де Кастро, у якого Корнель перейняв фабулу свого Сїда, Перес де Монтальван автор славної трагедії Теруельські Коханки (*Los amantes de Teruel*), яка й доси тримаєся на сцені, Тірсо де Молїна, автор драми Севільський баламут, (яка лягла в основу Молєрового Дон Жуана, і комедії Побожна Марта, яка вважаєся найкращою комедією характерів на еспанській мові, і Аляркон Мендоза, автор комедії Підозрена правда, переробленої Корнелем на комедію

Брехун (*Le menteur*), та драми Сеґовійськй ткач. Ся драма подібно до Генріха IV Шекспіра, складає ся з двох частин, які протворюють одну артистичну цілість. Геніяльність у мальованю сюжету, захоплюючий інтерес драматичної дії і ряд майстерно обрисованих характерів роблять сю драму одною з перлин еспанської драматичної літератури.

Кальдерон (1610—1681) був молодшим сучасником Льопе де Веґи; він був молодиком, коли останній був уже в зеніті своєї слави. Історичне становище його було инше. Тоді як Льопе застав еспанську драму майже в хаотичнім стані і мусів творити з її перістих елементів артистичну цілість, Кальдерон застав головні форми драми вже оброблені генієм свого попередника, і йому левше zostало ся дати вже існуючим формам більш артистичне обробленє і виповнити їх глибшим змістом. Усі драматичні твори Кальдерона можна поділити на 2 класи: 1) драми духовні і 2) драми світські. Останні ще ділять ся на трагедії, драми філософічного змісту і комедії. Найкращими з духовних драм Кальдерона вважають ся дві: Поклоненє Хрестови і Дивний Чарівник (*El Magico Prodigioso*). В першій із них проводить ся думка, що віра в силу св. хреста вистарчає для спасеня людини, хоч би й якій злочин вона зробила. Сюжет своєї другої славної драми Кальдерон узяв із легенди св. Кипріяна, в основі якої лежить давнє східнє оповіданє про умову чоловіка з Сатаною. На сій підставі багато критиків називають героя пєси еспанським Фаустом і навіть пробують порівнювати його до Фауста Гете. В дійсности се порівнанє цікаве не для подібности, а хіба для противности. Еспанський Фауст нудить за жадобою любови, а не жадобою постигнути тайники природи; глибоко релігійний, він у противність до Фау-

ста скептики змагає ся витворити своє власне поняття про божество, що вже є кроком до християнства.

В основі сьвітських трагедій Кальдерона лежать три почуття, які оживляла кожного Еспанця його часів: честь, любов і заздрість, при чім найвищим почутєм є почуте чести. У жадного народу почуте чести не досягало такого величезного розвою і такої екзальтації і не вимагало собі таких страшних жертв, як в Еспанії. Тому то честь грає в еспанській драмі майже таку роль, як фатум у давній трагедії. Подібно до античного фатум, вона самовладно заправляє долею людей і примушує їх для догоди своїм умовним правилами пригнїтати в собі людські почуття і чинити страшні злочиви. В драмі Кальдерона „Лікар своєї чести“, муж, підозріваючи свою жінку за зраду, наказує лікарєви розрізати їй жилу і змушує її зійти кровю. Сей обурючий самосуд похваляє король під умовою, щоб Дон Гутієре оженив ся із своєю попередньою нареченою Леонорою, що він і обіцяє при непрохолодім іще трупі жінки. В другій драмі Кальдерона „За потаємну образу потаємна пімста“ заздрісний муж убиває свою жінку, підпалює свій дім і повідомляє короля, що під час пожежі жінка його задушила ся від диму. Король добре розумів, в чім річ, але цілком похваляє такий спосіб пімсти за ображену честь. В драмі тогож автора Малаяр власної слави муж убиває жінку, яка зрадила його, й її коханка, — і рідні їх не тільки похваляють се подвійне вбійство, але готові з охотою обороняти вбійця. Почуте любови і заздрости панує в двох трагедіях Кальдерона „Любов до смерти“ і „Нема дивогляда страшнійшого над заздрість“. Символічних або філософічних драм у Кальдерона дуже не багато, але одна з них, Житє — се сон здобула всесьвітню славу. Що наше земне житє,

се лише мрія в порівнянню до реальности вічного життя, про се кілька разів твердили як поганські так і християнські моралісти, але тільки Кальдерон аумів втілити сю думку в драму, багату поетичними красотами. Ледви чи не найбільшу частину творів Кальдерона складають так звані комедії плаща і шпади. Найвизначніші з них: Краще ніж було, Пані чародійка і Дім з двома виходами. Є в Кальдерона й драми історичні, напр. Незломний принц, і драми мітольоґічного змісту (напр. Персей і Андромеда) і драми запозичені з щоденного життя; найкраща з них Заламейський алькад — се перерізка одної драми Льопе де Веґи. Комедій в нашій розуміню слова у Кальдерона нема, але епізодичні сцени, де виступають блазні, показують, що він мав і комічний талант. Як драматурґ, Кальдерон тримав ся тих самих поглядів на своє завданє, як і його попередник. Для нього, як і для Льопе де Веґи, головним принципом творчости було бажанє подобати ся публіці. Для сеї ціли він готов був переступити закони правдоподібности, змішати віки й події, занедбати ради Арістотеля і приписи поетика Горація. Скористувавши ся з усього того, що було зроблено його попередниками в царнві драматичної композиції, Кальдерон довів до викінчення форму драми, але лишив непорушеною її суть. Уступаючи Льопе в траґічній силі, енерґії стилю і рисованю характерів, Кальдерон бере гору над ним складністю пляну, боґацтвом ідей і тонким обробленем подробиць. В умілости завязувати інтриґу, тримати в постійнім зворушеню цікавість глядача і вражати його ефектовними сценами і несподіваною розвязкою — він не має супірників. Хоч драми Льопе де Веґи і Кальдерона однаково національні, але без сумніву Кальдерон більше брав під розвагу не смак публіки взагалі, але смак двірського кружка і вис-

шого товариства. Сям головню пояснює ся одноманітна витонченість його дікції. В противність до Шекспіра, який перш усього дбає про те, аби зацікавити глядача характером свого героя, а потім уже його долею, Кальдерон здебільшого, як здає ся, мало цікавить ся сям психольогічним процесом. У нього знайдете не багато характерів, у яких, як у Шекспіра, загальне й типічне гармонійно зливає ся з індивідуальним. Усі його характери можна звести до кількох типів: заадрісного мужа, мучениці жінки, ніжного коханка, дразливого на родинну честь брата і ин. — усі вони виступають у певних положеннях цілком однаково і навіть розмовляють однаково блискучою і поетичною мовою. Кальдерон усе змагаєть ся перенести глядача до иншого, розкішного і поетичного світа, де все осяяне засліплюючим блиском поезії, де самі страсти далеко величнійші, ніж у дійсности. Не вважаючи на всі пересадки і анахронізми, основні риси еспанського народного характеру яскраво відбивають ся в драмах Кальдерона, який жив і почував у повній гармонії зі своїм народом. Се міцне національне забарвлене не дало пєсам Кальдерона, як і пєсам його попередника, здобути такеж універсальне становище на європейській сцені, яке здобули напр. драми Шекспіра.

Славнійшими з драматургів, сучасних Кальдеронові і які по часті розвинули ся під його впливом, були Рохас і Морето. Найкраща з драм Рохаса Ніхто крім короля здобула величезну популярність і доси утримала ся на сцені дякуючи головним робом своїй ультра-монархічній тенденції. В жадній країні крім Еспанії не моглаб бути популярною пєса, де муж приносить у жертву королеви навіть свою власну, так дорогу для Еспанця честь. Як Кальдерон, Морето пробував себе в усіх звісних тоді родах

драми, але в однім роді, власне в сальоновій комедії, він лишив позаду свого вчителя. Таких комедій він виставляв кілька. Найкраща з них *Погорда на погорду*. Інтрига її далеко не нова, обробляда ся багатьма драматургами, між иншим і Шекспіром з його комедії, *Багато галасу за ні за що*. Між пєсами *Льопе де Веги* є дві комедії, також основані на тім мотиві, що найкращий спосіб заінтригувати жєнщину, се зачепити її самолюбство, удаючи, що ти цілком не цікавиш ся нею. Проте в обробленю сього мотиву виявили ся всі кращі боки талану *Морета*, його вмилість провадити живий і дотепний діяльог, його здатність творити драматичні характери і проникати до самої глибини жіночого серця. Дякуючи всім сим прикметам, пєса *Морета* вважає ся найкращою сальовою комедією на еспанській мові і доси тримає ся на сцені. Після *Рохаса* і *Морета* еспанська драма очевидно починає хилити ся до упадку. Панованє *Карла II* (1665 — 1700), зазначене упадком державної сили, зубоженєм краю і розвоєм релігійного фанатизму шкєдливо вплинуло на драму. Хоч драматична продуктивність не вичерпала ся, але талани являють ся рідко. За найкращих еспанських драматургів *XVII* в. вважають ся *Хуан Хоз*, *Антоніо Замо-ра* і *Йосиф Канісарес*. Хоз лишив дуже забавну комедію *Кара за скупість*. Се одна з небагатьох комедій характерів, які можно поставити поруч із *Брехуном Аляркона*. Герой пєси, скупар найнишого гатунку *Дон Маркос*, який зібрав при помочи чорної скупости чималий маєток, попадає в руки спритної авантурниці; вона удає з себе богату вдову, яка тільки що повернула з Америки. Скупар спішить ся швидче звінчати ся з нею, щоб узяти гору над фальшивими сватами і на решті пізнає, що його обдурено. Характери скупаря, особи, яка улагодила його

го шлюб з авантурницею і самої авантурниці обрисовані дуже добре; в нєсї багато дотепів, веселости й комізму, але на жаль комізм прибирає іноді вуличний характер, що показує на упадок стилю в еспанській комедії. Найкраща сцена та, коли бідний Дон Маркос потрохи пізнає, що став жертвою зухвалого ошуканства. На кінець нещасливого панованя Карла припадає діяльність За-мори і Канїсареса, які своїми творами трохи оживили упадаючу драматичну штуку. Замора написав чимало пєс, але з них заслугує на увагу тільки одна комедія *Зачарований*. Герой її Дон Клявдіо подібний до Дон Маркоса. Се також багатий скупар, але до того чоловік неможливо забобонний, якого дякуючи сям забобонам ловлять у лапку, примушують оженити ся з бідною дівчиною. Пєса мала великий успіх по часті тому, що сучасники бачили в Донї Клявдіо сатиру на Карла II, який також уважав себе за зачарованого і навіть наказував екзорцизувати себе. Останній репрезентант кращих традицій давнього еспанського театру, Канїсарес, уродив ся за пануваня Карла II, а вмер у половинї XVIII в. (1750), був одним із улюблених драматургів Еспанїї і виставив коло 80 пєс; кращими вважають ся: *Любов Фернандо Кортеса* і *Хитрий чоловік в Еспанїї*. Остання пєса, се історія авантур *Фредеріка Бракамонте*, сина державного князя Канарських островів, вигнаного Хуаном II; він являєть ся при дворї під прибраним іменем. Користуючи ся з того, що король не знає його на обличчє, Бракамонте своєю спритністю і розумом встиг цілком зачарувати улюбленця королевого Альварто де Люна, а потім і самого Хуана II, який відновлює усї його права на Канарські острови. Характер *Фредеріка*, його ум, знанє людий, умілість поставити себе і надзвичайна витриманість, так само як майстерна ха

рактеристика двірського життя заповненого інтригами, яких нитки збігають ся в руках всемогучого фаворита Альварго де Люна — все те причинило ся до величезного успіха пєси, діяльою якої своєю витворністю і поетичним кольоритом нагадує кращі драми Кальдерона. На Канїсаресї кінчить ся блискучий період еспанської драми і починає ся період упадку, який тягне ся через усю другу половину XVIII в. Вже в початку XVIII в. помітно змаганє підхилити еспанський театр правилами французької псевдо-класичної трагедії. Моратін Старший писав свої трагедії в дусї Корнеля й Расїна і дуже не спочував давньому еспанському театрови, видячи в нїм щось перестарїле, що вийшло з моди. Рівночасно і двір почав не любити театру і вподобав оперу. Національна драма, покинена двором і вищою класою суспільности, почала підробляти ся під грубий смак простолюдя. Поворот до кращого помічає ся в творах Ховельяноса. Його сентиментальна драма Гідний поважання злочинець написана вже не в стилю Корнеля й Расїна, але в дусї сентиментальних драм Дїдро. В другій половинї XVIII в. починає ся боротьба між сторонниками французької школи і людьми, які змагали ся до відродження еспанського театру в давнїм національнїм дусї. В 1762 р. Моратін Старший видав книгу Правда про еспанський театр, в якій жорстоко нападає на давні містерії (Autos) за їх грубість і богохульство. Йому відповідав Уперто, який палко обстоював за честь давнього еспанського театру. Краще з усього, що дійшло до нас із сього сумного періоду, — се живі і жвавї фарси Рамона деля Круса, які правдиво малюють звичаї середньої і низшої класи мадритської міської людности. Оазою серед драматичної пустелї, крім фарс деля Круса, являєть ся ще діяльність Моратїна Молодшого

(1760—1828). З початку він ішов у слід свого батька і писав драми в французьким стилю. Його дотепна сатирична комедія „Нова штука“ звернена проти драматургів, які змагали ся задоволити смак низшого сорту публіки. Рішучим поворотом до кращого і оригінального були дві слүдюючі пєси Моратїна: „Облудниця“ і „Що значить „Так“ молодї дївчини“ (1806). Дїя останної пєси відзначає ся тою зложністю фабули і заплутанїстю інтриги, яку так любить еспанська публіка; мабуть для того пєса мала великий успіх. З Моратїном Молодшим входимо вже в ХІХ в.

К І Н Е Ц Ь.

О п о в і с т к а.

„Українсько-руська Видавнича Спілка“ видала доси отсі книжки :

В першій серії :

Ціна в короновій вал.

1. С. Ковалів. Дезертир і інші оповідання	1'60	К.
2. Іван Франко. Поеми.	1'60	„
3. О. Кобилінська. Покора і інші оповідання	1'40	„
4. Гю де Монасан. Дика пані і інші оповідання	1'30	„
5. І. Франко. Полуйка і ин. борисл. оповідани	1'40	„
6. Н. Кобринська. Дух часу і інші оповідання	1'60	„
7. Бнут Гамсун. Голод, роман	2'20	„
8. Леся Українка. Думи і мрії. Поезії	1'60	„
9. С. Ковалів. Громадські промисловці, опов.	1'60	„
10. У. Шекспір. Гамлет, принц данський	1'80	„
11. Генрик Понтоннідан. Із хат. Оповідання	1'40	„
12. Богдан Лепкий. З життя. Оповідання	1'20	„
13. Гергарт Гаутман. Візник Геншель	1'60	„
14. М. Коцюбинський. В путях шайтана. Оповід.	1'60	„
15. У. Шекспір. Приборкана гоструха	1'40	„
16. Панас Мирний. Лихі люди	1'40	„
17. В. Короленко. Судний день	1'20	„
18. У. Шекспір. Макбет	1'60	„
19. К. Гуцков. Уривль Акоста	1'40	„
20. У. Шекспір. Коріолян	1'80	„
21. М. Яцків. В царстві сатани	1'60	„
22. Панас Мирний. Мровенко	0'90	„
23. Леся Мартович. Нечитальник	1'60	„
24. М. Коцюбинський. По людському	2'00	„
25. В. Оркан. Скапаний сьвіт, драма	1'00	„
26. Василь Стефаник. Дорога, новелі	1'60	„
27. У. Шекспір. Юлій Цезар	1'60	„
28. Л. Толстой. Відродженя, (3 томи)	3'60	„
29. К. Гавлічек-Воровский. Вибір поезій	1'60	„
30. Ф. Заревич. Хлопська дитина	1'80	„
31. І. Франко. Коваль Бассім	1'60	„
32. У. Шекспір. Антоній і Клеопатра	1'80	„
33. Е. Тимченко. Калевала, фінська епопея	3'00	„
34. О. Катренко. Пан Природа і ин. оповідання	1'40	„
35. У. Шекспір. Багато галасу з нечевлі	1'60	„
36. Іван Франко. Сім казок, новелі	1'40	„
37. С. Воробкевич. Над Прутом, поезії	1'60	„
38. У. Шекспір. Ромео і Джульєта	1'80	„
39. К. Сроковський. Оповідання	1'40	„

40.	А. Криський. Пальмове гілля, (3-00)	2-00	К.
41.	О. Кониський. Молодий вік Макс. Одинця	2-00	"
42.	Гю де Мопсан. Горля і інші оповідання	1-30	"
43.	В. Бравченко. Буденне житє. Оповідання	2-00	"
44.	У. Шекспір. Король Лір	1-80	"
45.	Д. Лукіянович. За Кадильну, повість	3-00	"
46.	Г. Гайне. Подорож на Гарц	1-20	"
47.	І. Франко. Захар Беркут (брош. 1-20) К. оуп.	1-60	"
48.	У. Шекспір. Міра за міру.	1-40	"
49.	М. Коцюбинський. Поєдинок і ин. опов.	2-00	"
50.	О. Стороженко. Марко проклятий, поема	1-40	"
51.	С. Ковалів Риболови.	2-00	"
52.	Марко Вовчок. Народні оповідання. т. I. (1-60)	2-00	"
53.	П. Мирний. Серед степів. Оповідання	3-00	"
54.	Е. Ярошинська. Перекиньчяки	2-60	"
55.	В. Винниченко. Повісті й оповід.	3-00	"
56.	Л. Мартович. Хитрий Панько	1-50	"
57.	В. Вересаєв. Записки лікаря	3-00	"
58.	М. Вовчок. Народні оповідання Т. II. (1.60)	2-00	"
59.	М. Горький. Мальва і інші опов.	2-50	"
60.	М. Дерліня. Композитор і інші опов.	2-00	"
61.	Ю. Заєр. Легенди.	2-40	"
62.	А. Чехов. Змора і инь. опов.	2-40	"
63.	Н. Кобринська. Ядзя і Катруся та инь. опов.	1-80	"
64.	Д. Лукіянович. Від кривди, повість	2-00	"
65.	А. Чайковський. Оповідання	2-00	"
66.	Марко Вовчок. Народні оповідання, т. III.	3-80	"
67—68.	І. Левицький. Хмари.	4-80	"
69—70.	Е. Золя. Жерміналь	6-00	"
71.	О. Маковей. Оповідання	3-00	"
72.	І. Франко. На лоні природи.	3-60	"
73.	Кароль Кавцкі. Народність і її початки (0-60)	1-00	"
74.	Фр. Енгельс. Людвік Фаєрбах.	(0-50) 0-90	"
75.	Фр. Енгельс. Початки родини.	(1-50) 1-90	"
76.	Ш. Сеньобб. Австрія в XIX століттю	(0-80) 1-20	"
77.	В. Будзиновський. Хлопська посілість	(2-00) 2-40	"
78.	К. Флямарион. Про небо	(2-00) 2-40	"
79.	М. Драгоманів. Перениска (вичерпано)	1-80	"
80.	С. Стеніяк. Підземна Росія	(3-00) 3-40	"
81.	Адріян. Аграрний процес у Добростанах	(1-00) 1-40	"
82.	І. Тен. Фільософія штуки	(1-00) 1-40	"
83.	Дж. Інґрем. Історія політ. економії	4-00	"
84.	Е. Феррієр. Дарвінізм	(1-30) 1-70	"
85.	Й. Конрад. Національна економія	2-30	"
86.	В. Стефанік. Мое слово, оповідання	4-00	"
87.	Ж. Масперо. Старинна історія схід. народів т. I.	2-80	"
88.	М. Коцюбинський. У грішний світ	2-00	"

89. М. Карсєв. Філософія культурної й соціальної історії ХІХ ст.	2-80	Н
90. О. Кобилянська. До світа. Новелі і нариси	2-80	Н
91. О. Авдикович. Моя популярність	2-60	Н
92. Е. Фрас. Нарис геології	1-60	Н
93. Б. Лепкий. Кара та інші оповідання	2-40	Н
94—95. П. Стороженко. Історія західно-європейських літератур до кінця ХVІІІ ст.	4-40	Н
96. Г. Байрон. Чайльд Гарольд	1-80	Н

Книжки під чч. 73—84 друковані в давній другій серії (Науковій Бібліотеці). Цифри в скобках подані за брошуровані примірники.

Крім того можна набувати в Видавничій Спілці отсі видані окремо, або набуті твори :

1. АКОРДИ, антологія української поезії від смерти Шевченка до найновіших часів під ред. д-ра Ів. Франка, з ілюстраціями Ю. Панкевича, люксово видана, по ціні 6, 7.50, 8, 8.50 і 10 кор
2. Петербурська Академія Наук у справі внесення заборони українського слова 0.60 К
3. О. Вишневський. На переломі 1.20 К
4. А. Кримський. Андрій Лаговський, повість 3.00 К
5. М. Яцків: Огні горять 2.50 кор

Адреса : Львів, ул. Чарнецького, ч. 26.



