



Это цифровая копия книги, хранящейся для потомков на библиотечных полках, прежде чем ее отсканировали сотрудники компании Google в рамках проекта, цель которого - сделать книги со всего мира доступными через Интернет.

Прошло достаточно много времени для того, чтобы срок действия авторских прав на эту книгу истек, и она перешла в свободный доступ. Книга переходит в свободный доступ, если на нее не были поданы авторские права или срок действия авторских прав истек. Переход книги в свободный доступ в разных странах осуществляется по-разному. Книги, перешедшие в свободный доступ, это наш ключ к прошлому, к богатствам истории и культуры, а также к знаниям, которые часто трудно найти.

В этом файле сохранятся все пометки, примечания и другие записи, существующие в оригинальном издании, как напоминание о том долгом пути, который книга прошла от издателя до библиотеки и в конечном итоге до Вас.

### **Правила использования**

Компания Google гордится тем, что сотрудничает с библиотеками, чтобы перевести книги, перешедшие в свободный доступ, в цифровой формат и сделать их широкодоступными. Книги, перешедшие в свободный доступ, принадлежат обществу, а мы лишь хранители этого достояния. Тем не менее, эти книги достаточно дорого стоят, поэтому, чтобы и в дальнейшем предоставлять этот ресурс, мы предприняли некоторые действия, предотвращающие коммерческое использование книг, в том числе установив технические ограничения на автоматические запросы.

Мы также просим Вас о следующем.

- Не используйте файлы в коммерческих целях.  
Мы разработали программу Поиск книг Google для всех пользователей, поэтому используйте эти файлы только в личных, некоммерческих целях.
- Не отправляйте автоматические запросы.  
Не отправляйте в систему Google автоматические запросы любого вида. Если Вы занимаетесь изучением систем машинного перевода, оптического распознавания символов или других областей, где доступ к большому количеству текста может оказаться полезным, свяжитесь с нами. Для этих целей мы рекомендуем использовать материалы, перешедшие в свободный доступ.
- Не удаляйте атрибуты Google.  
В каждом файле есть "водяной знак" Google. Он позволяет пользователям узнать об этом проекте и помогает им найти дополнительные материалы при помощи программы Поиск книг Google. Не удаляйте его.
- Делайте это законно.  
Независимо от того, что Вы используете, не забудьте проверить законность своих действий, за которые Вы несете полную ответственность. Не думайте, что если книга перешла в свободный доступ в США, то ее на этом основании могут использовать читатели из других стран. Условия для перехода книги в свободный доступ в разных странах различны, поэтому нет единых правил, позволяющих определить, можно ли в определенном случае использовать определенную книгу. Не думайте, что если книга появилась в Поиске книг Google, то ее можно использовать как угодно и где угодно. Наказание за нарушение авторских прав может быть очень серьезным.

### **О программе Поиск книг Google**

Миссия Google состоит в том, чтобы организовать мировую информацию и сделать ее всесторонне доступной и полезной. Программа Поиск книг Google помогает пользователям найти книги со всего мира, а авторам и издателям - новых читателей. Полнотекстовый поиск по этой книге можно выполнить на странице <http://books.google.com/>



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

### Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

### About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>

HW GLBF L

PN

584

.S7619x

**WID - LC**

PN

584

.57619x



**HARVARD  
COLLEGE  
LIBRARY**







7, 359

МИКОЛА СТОРОЖЕНКО.

# НАРИС ІСТОРІЇ УСІДНО-ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ до кінця XVIII віку.

З російського переклали  
С. Петлюра і Наталя Романович.

Видано під редакцією  
Др. Івана Франка.



ЛЬВІВ, 1905.

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

*Генерал-губернатор*

Digitized by Google

WID-LC

PN

584

. 57619x

✓

STORCZHENKO

"IST. LIT."



76\*1

---

З друкарні Наукового Товариства імені Шевченка  
під надзором К. Водяницького.

# З М І С Т.

Від редактора . . . . .	
Передмова автора . . . . .	

стор.
V—VII
IX—XIV

## Перша книга. Середні віки.

### I. Духовна література.

1. Христіанство . . . . .	1
2. Манастирі, аскетизм . . . . .	7
3. Христіанська легенда . . . . .	11
4. Духовна драма . . . . .	14
5. Хроніка . . . . .	21
6. Середньовікові оповідання і притчі . . . . .	25

### II. Література феодалізму.

1. Нові народности. Італія . . . . .	29
2. Старий французький епос . . . . .	35
3. Місія про Роланда . . . . .	37
4. Старий німецький епос . . . . .	43
5. Поема про Нібелюнів . . . . .	45
6. Поема про Іудруну . . . . .	49
7. Епічні цикли . . . . .	51

### III. Література рицарська.

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

### IV. Література буржуазії.

1. Зріст буржуазії . . . . .	73
2. Поеми про авантюри . . . . .	74
3. Віршовані новели (фабльо) . . . . .	76
4. Німецькі пивени . . . . .	81
5. Італійська новела. Декамерон . . . . .	83
6. Кентерберійські оповідання Чосера . . . . .	86
7. Роман про Лиса . . . . .	90
8. Роман про Рожу . . . . .	96
9. Данте, його життя 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 Мargariti Новарської. Денеріє і Рабле . . .	140
6. Монтень і його „Нариси“ . . .	151
7. Гуманізм у Англії . . .	157
8. Попередники Шекспіра . . .	164
9. Шекспір . . .	172
10. Нарис розвитку французької псевдокласичної трагедії . . .	181
11. Еволюція французького роману . . .	187
12. Паскаль . . .	193
13. Босюєт . . .	197
14. Ляфонтен, Лябрюєр і пані де Севієн . . .	199
15. Мольєр, 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 Локк . . .	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. Гольдсміт і Борис . . .	272
27. Французька література XVIII в. Вольтер . . .	274
28. Монтеск'є . . .	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. Іете . . .	336
38. Нарис розвитку італійської драми в XVII—XVIII в. . .	351
39. Нарис розвитку єспанської 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 головню тому, що імя проф. Стороженка тісно звязане з кількома документальними працями, що причинили ся до вияснення процесу і заслання Т. Шевченка та його побуту на вигнанню.

Ось деякі дати про його житє, які виймаємо з некрологів. Микола Стороженко походив із українського роду, роджений 1836 р. в лохвицькїм повіті полтавської губернії, кінчив гімназію в Квіві, а історично-філософічні студії на московськїм університетї, якому опісля присвятив свої сили як професор всесвітньої літератури, яка відповідає на наших університетах фахам германїстики і романїстики. Особливо цікавив ся покійник Шекспіром, якому присвятив ряд спеціальних праць і простору монографію. Під кінець житя він чим раз частійше звертав увагу на українське письменство, особливо цікавив його „геніяльний бідолаха“ Т. Шевченко. Маючи можливість переглядати акти бувшого „III-го отдѣленія“, він зібрав із них матеріяли до історії Кирило-Методієвого братства і про житє Шевченка

в перших роках вигнання, і закінчив сей ряд праць симпатичною характеристикою Шевченка пз. „Геніальний 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 опублікування 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 введення початкуючих у той вельми привабливий і багатий світ студій, і надаєть ся також дуже добре для читання 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 пані Наталя Романович, молода, талановита українська письменниця. Коли я позволяю собі обік їх імен покласти в титулі й своє ім'я як редактора, то чиню се ось чому.

Як згадано, курс проф. Стороженка не був доси друкований в оригіналі, а розповсюджений лише літографічним способом. Така літографія, то не видане донильоване 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 пок. Стороженка, як звичайно в таких курсах, нема цитатів і відсилачів до інших книжок, де про дану справу говорить ся докладніше. Вважаючи сей курс придатним на перший підручник також для наших університетських студентів, я вважав потрібним особливо при трактуванню 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, пригодно ся не одному в спеціальній праці, ошаджуючи йому (особливо в початках студій) мозольного шукання 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 zarazом 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 різні поясненя, різні розвязки, від яких залежить не тільки обем, але по часті 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 обличчє. Проте се визначенє,

яке дуже допомогло обмеженню обсягу історії літератури і дозволило виключити з історії літератури масу спеціальних творів, не розв'язує питання, бо в ній помішано завдання 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 Игоревѣ“. Німецький учений Штайнталь добре ілюструє сю думку порівнянням творів грецького філософа Платона і англійського гумориста Свіфта. „Перший, каже він, всеж би zostав 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 докладніше, ніж він сам зробив у своїх діяльностях. Але Платон 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 миме його таланту, як мільйони таких, як він. Історія

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

З наведених прикладів стає ясним, що істо-  
рія літератури має свій окремий матеріал і свій  
окремий критерій для оцінки сього 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 ба-  
чити в письменнику лиш артиста форми. Розуміє-  
ся, здібність творити живі образи і через них  
витворювати ілюзію, все лишить ся головною здіб-  
ністю артиста, *conditio sine qua non* його успіху;  
але з нею поруч треба поставити здібність про-  
никнути до сути дійсности, до глибини людського  
серця і осявати свої твори світлом морального  
ідеалу. Сферою літературного спостереження є внут-  
рішнє житє людини, її моральних і суспільних  
ідеалів. Отже літературний талант є сумою двох  
складників: здібности проймаєть ся сутю життя  
і здібности відтворювати свої спостереження в жи-  
вих образах, які роблять вражінє дійсности. Коли  
в літературнім творі бракує одного з сих склад-  
ників, то його не можна буде назвати артистич-  
ним і він не заслуговує на докладну аналізу; сі  
прикмети можуть зустріти ся в творі історика,  
занятого артистичним відтворенєм минушини, або  
публіциста, який оцінює дійсність із погляду своїх  
суспільних ідеалів, чи врешті критика, що ви-  
ясняє нам значінє і зміст утворених артистом ти-  
пів; 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 студіювання літературних творів. Не маю спромоги аналізувати по черзі головніші 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, тим то й критика його не повинна бути односторонньою, але має старати ся вяснити всі боки певного твору. Виходячи з тої головної тези, яку виробила історична критика, що кождий літературний твір є витвором оточення, критик перш усього повинен вяснити 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 розвитку, визначити ті впливи, яким він підлягав, той літературний круг, до якого він належав як частина до цілості: 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 освітлене; для розв'язки сього питання прийдець ся скористувати ся методом порівняною; порівняти сей твір з иншими, які мають такий самий сюжет, як що такі твори були,

і в'яснити, в чім у данім випадку була оригінальність автора. Тільки визначивши ступінь оригінальності твору, критик може перейти до оцінки артистичного плану, 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 поринути в глибину людського серця і пізнати його таємні пориви. Дякуючи сим вартостям твір стає відкритим 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 в'яснення сполуки в критику всіх сих прикмет. Твори середньовікової літератури, напр. середньовіковий епос, надто наївні, щоб до них прикладати той спосіб студіювання, який прикладаєть ся до творів свідомої артистичної творчости; а проте всі вказані вище 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 поняття, яке містить ся в слові література, мушу тепер визначити обем і характер мого курсу.

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

XVІІІ 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 суспільності. Такими моментами були: 1) Христіанство з його проповідю любови і моральної досконалости, що витворило масу легенд, житій, містерій, духовних віршів і ня; 2) феодалізм з його ідеалізацією рицарства і поезією трубадурів і 3) поява третього стану, буржуазії і вплив сього факту на літературу, виразом якого було негативне відношенє 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 кнагу 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 христіян серед поганства, що йшло вже до руїни, швидко розповсюдженє, не вважаючи на утиски, 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?

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



## Перший розділ. Духовна література.

---

### I. 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, розвою христіянства в західній Європі. Поява невеликої числом і малоосвіченої громади христіян серед поганства, що йшло вже до руїни, швидке розповсюдження, не вважаючи на утиски, нарешті перемога 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 розвою христіянства в старому світі і що нового внесло воно в оборот ідей античного світогляду?

Питання сї розвязувались ріжно представниками різних історичних напрямів. Письменник католик Озанам у своєму творі „Цивілізація Європи в V в.“ запевняє, що тайна успіхів христіянства містила ся в новині виголошених ним ідей рівності та братерства, що суперечили всім античним ідеям, і що коли сї ідеї здобули право громадянства 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 оновлення.

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

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 розповсюдженню, і в друге порівняти між собою моральні принципи поганства і християнства і зрозуміти таким робом, що такого внесло християнство, що повинно було сприяти моральному оновленню людськості? Кожна релігія виходячи на новий шлях, ео ірсо стає до боротьби з конаючою релігією, яка раніш неї володіла народним самопізнанем.

Який же був характер римського політеїзму, з котрим раніш усього повинно було зустрітись християнство? З характеристики його, зробленої Гастоном Буассе, видно, що римська релігія не була релігією здатною задовольнити релігійний настрій чоловіка; у ній не було нічого величнього, нічого такого, що підіймає душу, нічого задовольняючого містичні сягання людей. 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 дівоцтва, 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 знання, знайомости з філософічними системами Греції вона тратила своє значінє і в епоху появи христіанства 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.

Намагання 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 неминує потрібен для заснованя релігійної системи. А тим часом потреба релігійного оновлення ставала все більш і більш наголою, бо скептицизм і повна негачія викликали незадоволенє в душі, робили життя тяжким і непринадним (*taedium vitae* — слова Тацита). І от у сей час, коли незадоволений чоловічий дух, зсушений ваганнями, 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 різних елементів, здібних оновити 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 кличе до себе всіх пригноблених, а великий пропагандист христіанства ап. Павло виголошує, що для христіанства нема ані Жіда, 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 вибачення образ, але не вважаючи на це між стоїками і христіянами величезна різниця; 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 пропагувався стоїками, так і залишився простою формулою, що мала дуже незначний вплив на життя, тоді як принцип рівності в християнстві вплив свій в форму визнання рівноправності чоловіків і жінок. Християнський шлюб не був тільки звичайним церемоніалом, це була спілка двох рівноправних істот, що мала повести до обопільного підвищення. Увільнивши жінку, надавши їй однакове становище з чоловіком, християнство приваблювало її до себе і таким робом вдвічі збільшило свої сили. Але головною перевагою християнства було те, що в ній моральний вчинок був визнаний релігією святим, що культ любови та саможертви був у ній зв'язаний з надією на безсмертя та вічне блаженство. Єдністю релігії та моралі з'ясовується той ентузіазм, котрий християнство надало своїм прихильникам. За моральне підвищення, за зречення самого себе для Христа віруючому без різниці нації, полу і суспільного становища, було обіцяно вічне блаженство на небі. Завдяки цьому смерть утратила для віруючого всі свої жахи і ця віра не загаялась надати християнам потрібний ентузіазм і призирання для смерті. „Ці нещасні — пише Лукіян про християн — цілком певні, що вони будуть жити вічно, через це вони з призиранням дивляться на смерть і завжди готові вмерти, аби наблизитися 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 діяльности 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 підвищення повинно було добродійно вплинути і дійсно вплинуло на суспільство поганих, в цім не може бути вагання. Сьв. Юстин, порівнюючи життя поганих до й після прийнятя християнства, висловлюєть ся так: „Раніш ми цілком віддавали ся розпусті, тепер полюбили моральну чистоту; раніш у нас не було другої мети, як придбати багатство, тепер ми охоче ділимо ся нашими багатствами з бідними; раніш поділені ріжними вірами ми ненавиділи одно одного, тепер ми жиемо у згоді і молимо ся за наших ворогів“.

Література про первопочини християнства і його розширенє в грекоримськім сьвіті дуже богата. Крім загальних курсів всесвітної історії (от хоч би Шльоесера, Ранке або Онкена — відповідні томи Герцбертової *Hellas und Rom*) та історії церкви (обіх 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 Леккі (W. H. Lecky, Sittengeschichte Europas bis auf die Zeit Karls des Grossen); та новітні: 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 малює добре Adolf Ebert, Geschichte der christlichlateinischen Literatur von ihren Anfängen bis zum Zeitalter Karls des Grossen. Leipzig 1889. — І. Ф.

---

## II. Монастирі, аскетизм.

Вплив католицького попівства, як представника моральної сили, був величезний; йому головним робом належить ся подака за прилученє варварів до більш людяних форм житя. В ті сумні часи, коли сваволя вважала ся законом, коли рабунки та вбійства були щоденними подїями, заложенє монастирів, 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 монастирів до мирян, дуже шкодлива натуральному розвови особи чоловіка в середні віки, — це уподобленє моральности до аскетизму. Поставлений наперед попівством аскетичний ідеал, що вславляв ся в легендах, житєписах, привидах, надав одноманітний напрям середньовіковій етиці і мав шкідливий вплив на науку, літературу та штуку. Раніш він не був конче потрібен для здійсненя ідеалу християнського боговального 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 вважають Василя Великого, подибуємо дуже горячу діятрібу проти аскетизму.

Не вважаючи на сі протести, число людей, що тікали від спокус сьвітових, поволи збільшувалося, а надто під впливом переслідувань. Ті пустельники, що тікали в пустині, змагалися перевищити один одного суворістю аскетичного життя. Так про одного пустельника оповідалося, що він ніколи не вмивався і носив свою туніку доти, доки вона не шматувала. В легенді про сьв. Макарія Олександрійського оповідається, що цей сьвятий у прововж шістьох місяців 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 свідчать, що західні аскети не менше були суворими в життю, 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 Пуатьє, 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 Стопник: він стояв в простертою рукою доти, доки вона не втратила 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 бажання 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 пустиню. 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 відкривається. Коли родина прочитала листа, з'являється процесія, що прийшла по вказівці ангела з Риму за його тілом. Натурально чекати, що до розпуки його родини прилучаються докори в його жорстокости, але нічого подібного не було; кривні сьвятого не сказали жадного слова докору за завдані їм страждання; вони молили ся за його і благословляли його.

Другий тип сьвятого, що дуже часто подибується 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 довелося 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 життя не задовольняло його; його героїчна та велика душа потребувала величв'їх вчинків і мучеництва. Діставши ся до Галії, він обібрав собі там дику місцевість, збудував монастир і став пропагувати християнство. Він придбав такий величезний вплив на тубольців, що вони вважали його керманічем та володарем звірів і птах; між иньшими розповідають, що один раз, мандруючи по горах, він зустрів ся з ведмедем і приручив його до себе.

Легенда розповідає також про відносини його до короля бургундського Тьеррі, внука страшної Брунегільди. Він сміло докоряв розпусному королеви і закликаний благословити незаконного сина короля, відмовляється і йде геть. При цьому, о чудо, палац захитав ся до підвалин! За це король наказав переслідувати ченців монастиря заснованого сьв. Кольомбаном. Дізнавши ся про це сьвятий домагав ся пояснень у короля. На візване благословити страву, він відмовляється, кажучи: „Не подоба устам служителя Бога поганитись стравою такого злодія“. Вражений і засоромлений такою відвагою король обіцяв зупинити переслідування, але він бояв ся своєї баби, послухав ся її, і переслідування не зупинялись. Тоді Кольомбан пише королю листа *plene verberibus* і обіцяє проклясти. Роздратований Тьеррі заслав його до Безансону і закинув у в'язницю, але сьвятий одним словом розбива ланцюги і йде геть, уводячи за собою всіх в'язнів.

Тепер перейдемо до третього типу сьвятих, що подибують ся в західних легендах, типу найбільш привабливого, до чоловіколюбців, захистників народу від утисків державців.

Такими були сьв. Авид, сьв. Жермен, сьв. Елюа та иньші. Про сьв. Жермена легенда розповідає, що все його життя було присвячене милосердю, викупові рабів і бранців. „Ніхто не мо-

же зрахувати, каже біограф сьвятого, кілька люд-  
дий зарятував він від рабства. Коли витрачував  
свої гроші, то робив ся хмурим, колиж йому ща-  
стило дістати гроший, то казав: „Подякуємо Бо-  
гови, що дав нам їх на увільнення братів наших“. При цьому лице його робилось ясним, 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  
богочинні справи. Милосерде 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:  
Ma yer, 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 видане 1901. Жи-  
ттю сьв. Алексія присвятив 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 посвідченням року смерті і страти, якою був покараний; це було першим зерном, з якого виросла легенда.

Батьком легенди вважається відомий свв. Броніс, котрий занотував деякі східні легенди, що дійшли й до нас. В VI в. потреба в життєписах святих стала більш ніж некучою, так що єпископ Григорій Турський присвятив декілька творів на її задоволеня. Те, що зробив Григорій для французьких святих, зробили для німецьких свв. Ноткер, свв. Рабан Мавр, і для англійських Беда Шановний (*Beda Venerabilis*). До кінця XIII в. належить видатний збірник життєписів святих, улаштований єпископом Генуї Яковом *de Voragine*. Цей збірник відомий під назвою „Золота Легенда“ (*Legenda Aurea*). При улаштуванню його єпископ користувався хроніками, давнішими життєписами святих і народними оповіданнями. Ледви чи яка иньша книга мала таке велике розповсюдження, як „Золота Легенда“. Крім живого вигляду і глибини благочестивого почуття, одну з головних рис цього збірника складає надзвичайна простодушність. Автор як найбільш серйозним тоном розповідає найбільш неможливі речі і йому очевидячки не приходить до думки, що читачі можуть підозрівати правдивість його оповіданя. Таке напр. оповідане про семеро ефеських юнаків, що тікаючи від переслідувань 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 життєписів святих голандського Гауїта Болянда під назвою *Acta Sanctorum*. Видавець збірника не тільки поставив метою зібрати всі легенди про життя святих, але й влаштувати життєписи по місяцям. Це видане 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 читанє 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 обовязків, любов до ближнього, намаганє до морального підвищення. Колиб легенди обмежувались пропагуванєм гуманности, то їх вплив був би тільки добродійний; але на жаль поруч з цим пропагуванєм іде в легендах пропагуванє 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 малопануванє аскетичних поглядів на стан жіноцтва. Все, що було здобуто для жінки християнством, було відібрано чернецтвом: з подружя чоловіка вона стала способом діявольської спокуси. Відбиток сих поглядів знаходимо у всіх творах релігійного характеру. Діявол, бажаючи спокусити святого, 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 життя не могло бути місця натуральному розвитку особи чоловіка.

Про початки та джерела християнської легенди див. особливо А. Магрю, *Études sur les légendes pieuses du Moyen-âge*, Paris 1843 і нове видання пн. *Croyances et légendes du Moyen-âge*, Paris 1896; з католицького погляду Hippolyte Delehaye, *Les légendes hagiographiques*, Bruxelles 1903; з протестантського А. Гарнак, *Legenden als Geschichtsquellen*. Найважливіші 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 означення 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, досі 62 томи, календарним порядком доведено до перших днів листопада. Важне доповнення до цього видання творять *Analecta Bollandiana*, кварталне видання, досі 24 річники, важне особливо за для багатства 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 матеріал оброблено критично в англійському лексиконі Smith and Wace, *Dictionary of christian biography*, London 1877—87, 4 томи. — І. Ф.

---

#### IV. Духовна драма.

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

ганди. Гадали, що містерія виникла під впливом класичних традицій і показували на драму „Страждаючий Христос“, автором котрої вважали Григорія Нызіяненна, 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 зв'язок між містерією та римською драмою. В останні часи існування римської імперії у всіх сферах життя зазначають ся підупад, а надто в літературі драматичній. От через що отці церкви силують прокльони на театр.

Тертуліян називає театр храмом Венери, школою розпусти і безсоромности. Сьв. 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 пристрастю люду 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 заховав ся 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

оточув 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 діяльoga, щоб вони перетворились на драматичні вистави. Останній елемент містив ся в початковій формі в самім богослуженню, в виголосах попа, в відповідях „клиру“ і в спільному читанню євангелія у великодну п'ятницю, котре поділяло ся 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 євангеліє 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 наближали ся 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 являлись 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 дерев'яну 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, перевдягання і рухи. Розуміється, 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 таких містерій, виданих французьким ученим Кусмакером, що належать до X. віку. (Coussemaker, Les Drame liturgiques du Moyen âge. Paris 1861). Згідно з головними подіями в життю І. Христа, т. є. Різдом і хрестною смертю, літургічні містерії поділялись на цикли: цикл різдвяний і цикл великодний. До першого циклу належать містерії: Витанє пастухів (*Officium pastorum*) і витанє „волхвів“ (*Officium magorum*). Опріч цього до сього циклу належить ще містерія „Рахиль“ (*Ordo Rachelis*), котра судячи по лаяконічності та грубості мови, належить до найстарших. В „*Officium magorum*“ уже помічають ся наслідки літературної обробки. Містерії ці повніші і кращі: автор у трьох місцях навіть намагає ся писати латинськими віршами, а „*Ordo Rachelis*“ уся написана ними. В „пасхальнім“ циклу вистави містерій починали ся в великодний четвер на вечірній містерією „Страсти Господні“. Тут дієвих осіб п'ять: Мати Божа, три Марії і Іван. Надто цікава містерія різдвяного циклу „Адам“ (*Ordo representationis Adae*), що належить до XII. віку. Тут на полях рукопису маємо багато вказівок про те, як грати, дають ся вказівки обставлення сцени, а акторам подають ся ради що до жестукаляції і одягання.

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

Зерно, з которого вони розвили ся, це розмова янгола з Марією Магдалиною та иньшими мироносицями. Далі в великий понеділок, на вечірній

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 діяльoga, щоб вони перетворились на драматичні вистави. Останній елемент містив ся в початковій формі в самім богослуженню, в виголосах попа, в відповідях „клиру“ і в спільному читанню євангелія у великодну п'ятницю, котре поділяло ся 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 євангеліє читають декілька осіб, під говорять слова І. Христа, диякон читає описи страждань Христа, а „іподіакони“ зображають Пилата, Юду і Жидів. Звичайно в церкві улаштувалась домовина, котру оточувала варта. На домовину клали розп'яте і до нього наближали ся 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 являлись церковні прислужники, зодягнені в убраня з крильцями, що зображали таким робом ангелів і співали: „Слава во вишних Богу!“ Далі в день Вознесенія на вірховках підіймали дерев'яну 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, перевдягання 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 таких містерій, виданих французьким ученим Кусмакером, що належать до X. віку. (Coussemaker, Les Drame liturgiques du Moyen âge. Paris 1861). Згідно з головними подіями в житю І. Христа, т. є. Різдвом і хрестною смертю, літургічні містерії поділялись на цикли: цикл різдвяний і цикл великодний. До першого циклю належать містерії: Витанє пастухів (*Officium pastorum*) і витанє „волхвів“ (*Officium magorum*). Опріч цього до сього циклю належить ще містерія „Рахиль“ (*Ordo Rachelis*), котра судячи по ляконічності та грубості мови, належить до найстарших. В „*Officium magorum*“ уже помічають ся наслідки літературної обробки. Містерії ці повніші 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 містерію „Страсти Господні“. Тут дієвих осіб пять: Мати Божя, три Марії і Іван. Надто цікава містерія різдвяного циклю „Адам“ (*Ordo representationis Adae*), що належить до XII. віку. Тут на полях рукопису маємо багато вказівок про те, як грати, дають ся вказівки обставлення сцени, а акторам подають ся ради що до жестукаляції і одягання.

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 мироносицями. Далі в великий понеділок, 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 богослуженем, містерія повинна була натурально писати ся латинською мовою, але з давніх часів подибують ся вставки і в народній мові. Напр. в містерії „про десятиох дівчат“, що належить до XI. віку, в латинський текст повставляювано розмови на провансальській мові. Містерії, що таким чином являли ся часткою богослуження, 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 Воскресення актора, що виконував ролю Спасителя, зводили на хори і звідтіль показували людям. З часом обстановка при виставі містерій ставала ся складнішою.

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

Але помалу штука вперла ся і в цю заказану сферу і набрала переважного значіння, що виявило ся в формі віршованих вставок на народній мові. Потроху художний елемент входить і в самий зміст: автор не задовольняєть ся євангельським оповіданем, але користуючись його натяками, добавляє не мало і від себе. Цікаво порівняти притчу „про десятиох 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 весілля. 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 план; 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 пів літургічних. В цім періоді містерія все ще не розривав 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 художнього наслідування біблійної легенди про гріхопадєнє людий. Автор дуже талановито дозволяє собі відступати від тексту в інтересах художних та психологічних. Мотивованє подій, знанє чоловічого серця і штучно зарисовані характери тупого Адама, кокетливої Еви і влєсливого змія являють ся головними оздобами містерії.

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

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

Зацікавивши Еву оповіданем про солодкість забороненого 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 положення. Ця різниця між мужською і жіночою натурою чудово помічена автором. В той час, коли Адама опанувала розпuka, 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 ХІІ. в. драматичне почуття 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 керування 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, Grasse, Lehrbuch der allgemeinen Litterärgeschichte, K. Goedekes, Grundriss der deutschen Literaturgeschichte, нове видане, та Алексій Веселовскій, Старинный театр въ Европѣ, Москва 1870, а також спеціальні: Hase, Das gestliche Schauspiel in Deutschland; Petit de Julleville, Les Mystères, Paris 1880, 2 томи та йогож статтю „Le theatre“ у другім томі збірного видання „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 спасениками, що відрекли ся від світа. Взірцем західніх хронік була „світтова хроніка“, улаштована в четвертому віці по Хр. на грецькій мові Евзебієм, єпископом Кесарії, і перекладена на латинську мову блаженим Єронімом. Хроніка Евзебія 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 Евзебія 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 Евзебія Єронім добавляв від себе шесту, в котрій оповідає 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 завдання історика мав також і талановитий французький 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 завдання буде зобразити *mixte confuseque tam virtutes Sanctorum quam strages gentium*, він заплітає в історичну тканину лівен-

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. и. Але у Грегорія Турського поруч з легковажністю та тенденційністю в подекуди історичне чуте, в наслідки знайомства з класичними 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 олтарь св. Бенедикта). Після цього чернець літописець мовчить цілих 7 років, доки його не вражає до глибини душі затьміне 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 класиків, 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 прямишенько з Тартару; третій, що від коли Турки заволоділи сьв. землею, у християнських дітей стало о десять зубів менше. Такий був стан історичної літератури в середні віки, коли вона знаходила ся, мовляв би, на монополії пошівства. Клерикальні історики, як от Монтямбер, 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 нагрожували їх монастирі багатими данинами, і навпаки запламували 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 щастє наспіло до помочі само життя. Одна значна подія середньовікового життя, 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 людий сходу. Таким характером визначають ся записки про четвертий хрестовий похід Вільгардуена, такіж записки Жуанвіля про життя св. Людовіка. Обидві вони належать до XIII. віку і розпочивають 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 лаконічність його складу. Описи його завше яскраві та блискучі, але короткі. Одначе не попураючи на короткість та простоту його оповідань, у хроніці Вільгардуена яскраво відбивають ся феодално-лицарська епоха з її релігійним ентузіазмом, жадобою героїчних учинків і цілковитим браком якої будь дисципліни. 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 черпає також із різних жерел, з оповідань иньших свідків, навіть подекуди користується й писаними жерелами. Так напр. у нього є розділ присвячений політичному становищу 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 дослід, аби добити ся історичної істини.

Про середньовікові хроніки див. W a t t e n b a c h, 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 Византію, 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 подибуємо 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 престолу 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 Руси, прикладаючи ся раз до царя Соломона, то знов до невідомого в історії царя Аггея, то нарешті за західними заірцями до царя Йовінїяна чи Йовіана<sup>1)</sup>. 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 Найвишнього. Се оповідане, що дало підвалину повісти Вольтера „Задіг“, не що давно було перероблене Л. Н. Толстим. Така нарешті притча про „прав-

---

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



дивий перстїнь“, оброблена Боккачієм у „Декамеронї“, котрою майстерно скористував ся Лассінґ у своїм Натанї Мудрім. Більшість цих оповідань походить зі Сходу, або вірнїш, із Індії від буддистів; вони прищепили ся до західних літератур через те, що були переняті приязнством до сьвіта та його благ, зреченем самого себе, глибоким співчутєм до ближнього, врешті пропагували те саме, що пропагувало ріжними шляхами католицьке попівство. Одним із найбільш популярних у середнї вікї 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 сьв. Івана Дамаскина; з часом вона обійшла в ріжних переробках усю Европу, попала в „Legenda Aurea“, в Росії дала матеріял для відомої духовної вірші про Йосипа царевича, і нарешті була втягнена як у католицькі Мартірології, 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 моралізаціях погляди попівства, збірник цей, що був одним із джерел середньовікових фавль, може вважати ся ступнем натурального переходу від літератури духовної до літератури сьвітської. Назва його походить із того, що в його першу редакцію входили оповідання з римської історії, що з часом загубили ся в масї інших 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 „визклад“, у яким поясняєть ся його навчаючий змісл.

Познайомивши вас з головними літературними формами, утвореними католицьким попівством,

через котрі воно проводило в життє 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 освіти серед темного окруження, воно заховувало в собі ті незначні уривки світського знання, котрі ще зацїлили в творах клясичних письменників; серед варварства та моральної дикости воно було красномовним провідником в життє християнських завдань братолюбія 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 спеціяльно про Gesta Romanorum див. крім згаданих уже оглядів Ірессе та Іедеке особливо N. Oesterley, 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 недовідомих 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. умовѣ. т. V.) — І. Ф.



## Другий розділ.

# Література февдалізму.

---

### I. Нові народности. Галлі.

Переходячи до огляду літературних форм, утворених другим культурним фактором, февдалізмом 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

залишити ся вірним Римлянам, римське горожанство з усіма його привілеями. Ще більше допомагав зближенню Галів з Римом Август, котрий впливав на них саявом римської цивілізації, проводив по всьому краю гарні торговельні шляхи, будував по містах чудові школи, банї, театри та иньші. Тієїж 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 лїчать 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 гальського племені — це вроджена здатність до ріжних змін, що зі слів Цезаря вони завше *novis rebus student*. Далї 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 одїж, і слова Катона, стверджені Цезарем, що вони мають пристрасть до живої, остроумної розмови, до кучерявих 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 впливав 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 класичних письменників, що описали напад на Рим германського племені — Кимбрів та Тевтонів. Сі варвари здивували Римлям 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 воєнниками Августа, котрі не тільки ґрунтували ся на тім боці Рену, але війшли 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 дітей у Римі, закладали в самій Германії школи і т. в. Довго терпіли Германці, але нарешті ці підприємства, що систематично вживали ся до винароднення їх племені, 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 підгорненє 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 своєї вітчизни, 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 волоссям. 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 quandam 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 повернутися живим із бою, в яким він загинув, вважало ся безчестям на все життя. Таким робом ідеальне почуття 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 вище.

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 угіря Піренеїв. Перші з них розбили римського намісника і покорили Галію.

Вище було заважено, що впаданє Франків у Галію не було власне завойованєм, бо Франки воювали не з мешканцями Галії, а з римськими військами. З другого боку повойовані 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 мільонах 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 свіжу 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 почуте воєцької честі, ідеальна прихильність до отамана і вироблений культ оружя, яке надягало ся перший раз у супроводі великої урочистости. З розумінем честі тісно вязало ся питане про задоволене нарушеної честі через поединок. Далі вони прищепили Галлям свою пристрасть до різних 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 Льонгобардів 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 повісті про його співробітників.

---

## II. Старий французький епос.

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

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 Pelérinage de Charlemagne* і інші, де ідеалізують ся особа Карла Великого як національного отамана Франції в січах зі Саксами, Маврами та Льонгобардами. З уваги на те, що всі ці поеми ґрунують ся навколо величньої особи Карла Великого, французькі вчені називають усіх їх у купі „королівською епосею“ (*Epopée royale*). 3) Третій період французького епоса, що обіймає собою більш менше весь XII в., повстав уже на ґрунті феодалних відносин, цикл поем, до якого належить так найменована Гастоном Парі „*Epopée feodale*“, 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 иньшим цикл Хрестових походів, південний цикл Гійома Оранжського та інших. Число *chansons de gestes* доходить до 80. Такий великий розвій епічної творчости вимагав за для свого осущення осібною 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 ріжниця 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 зрадливими Басками (*Vascones*) і була вся перебита. В сій січі загин-

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 значіне для виясненя 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 замість Басків-христіян поставила Сарацин, які буцім би то причинили ся до загибелі Французів через зраду Іанельона, особистого ворога Ролянда. Разом із тим релігійне почуте та національна гоноровитість Французів не могли згодити ся з думкою, що Баски так розбігли ся, що над ними не можна було помстити ся. І от з'являеть ся оповідане про поворот Карла Великого в Еспанію, про здобуте 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 Егінгарда та Анзельма, але сї останні зовсім забуті поемою, можливо через те, що про них не заховало ся жадних пісень, тоді як про Ролянда його сучові товариші склали пісні, 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 життя: 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 сїм років пробув у Еспанії; жадна фортеця не зможе протиститись йому, він повоював усі міста виключаючи Сарагоссу, 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 нападу Карлового. За порадою хитрого Блякандріна ухвалено виїхати 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. Блякандрін 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 Роляндом 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 повновласти: патерицю та рукавичку. Ганельон від'їздить, доганяє сараценських послів і пропонує спілку на житє і смерть, аби стратити Ролянда. Марсіль із радістю пристає до пропозиції Ганельона і вони оба вкупі 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 улаштовується, як обіцяв Ганельон. По раді Ганельона Карло сам вибирається в перед, а Ролянд із дванацятьма перами лишається біля задньої сторожі. При звуках сурм та рогів військо Карлове йде наперед. Але Карло не веселий, його поняв сум і турбують страшні сни. Лише тільки задня сторожа вийшла в Ронсевальське міжгір'я, як на неї з усіх боків нападають Сарацини. Оліве бачить лихо і прохає Ролянда засурмити в свій ріг і сям дати ознаку Карлови про небезпечне становище задньої сторожі. Але надзвичайно хоробрий Ролянд відмовляється кликати помочи і тільки тоді, як біля нього один за другим падають пери, він нарешті зважується засурмити і грає з такою силою, що кров бухає у нього з вух. Почувши ці розпучливі згуки, Карло аразу каже військови повернути ся назад, але вже пізно. Ось паде ранений на смерть Оліве; сцена прощання Ролянда зі своїм дружакою, одна з кращих у поемі. Слідом за Оліве паде Турпін. Зостається один Ролянд. Хоч він і не ранений, але відчуває надзвичайну страту сил, відчуває, що смерть його не за горами. Не бажаючи, аби його знаменитий меч Дюрандаль дістав ся до рук невірї, Ролянд намагається 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, взиває його ясным, блискучим та сьвятим. (О Дюрандалю, каже він, не подоба володіти тобою невірї!). З сими словами він хотїв іще раз ударити ним об скелю, але рука його не зняла ся; смертельний холод обіймав уже його і він знесилений упав на землю, але вмираючи повернув голову до Еспанії, аби Карло і все військо сказали, що він

умер побідником. Зупинивши 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 являється у сні архангел Гавріїл, що наказує йому набрати велике військо і йти в Сирію на поміч пригнобленим християнам. Сім велінем і закінчується поема.

„Пісня про Ролянда“, се зображене фєвдальної епохи, що безпосередно була перед лицарством та хрестовими походами. Завдання життя розглядали ся тільки з погляду двох великих ідей, що заповнювали собою всі шляхетні серця тої епохи — боротьби з невірою та покірності імператорови як фєвдальному суверенови. На чолі християнства стоїть Франція, представником якої так само, як і інтересів усього християнства являється 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 краплі“. 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 елементу, який тут має обмежений фєвдальний відбиток. Се правда, але власне сї риси в доказ стародавности поеми. Універсальність — явище, що належить до пізнішої 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 попрощавши 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 зрозуміти і оцінити загально-людських почувань. Навпаки, його чуле серце відгукуєть ся на все поетичне в чоловічому житю: нехай се буде лю-



бов до вітчизни, шалена відвага героя, або нїжне почуте жінок.

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

---

## У. Старий німецький епос.

Найстаріше свідочтво про поетичну творчість давніх Германців зустрїчаємо 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, Армінїа та ин. Одна велика подїя дуже посунула наперед розвій національно-епічної творчості старих Германців, — се мандрівка народів. Кольосальна фігура Аттілі до того вразила народню фантазію, що з нею злучено чимало оповідань про иньших героїв, напр. про Зіґфріда, 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 кожнім разі не пізнійше, як до VII віку. Тїкаючи 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. Гєрвінус захоплюється художньою простотою та епічним супокоєм 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 творчости 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 сїчі він і загинув.

Від Беовульфа до Нібелюнгів у продовж декількох віків ми не зустрічаємо жадного пам'ятника германської народньо-епічної творчости, 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 Dederich, 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 сага про відносини Зігурда до прекрасної  
Валькірії Брунгільди, якою і скористував ся  
автор поеми. Ось коротенький зміст поеми „Нібе-  
люнгі“.

В місті Вормсї, 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 Вормсеу. 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 викупавшись у його крові, зробився 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 відбиває їх напад, розбиває обох королів, одного з них бере навіть у полон і з славсю вертається до Вормсеу. Коли Зіґфрід зустрівся в той день із Крїмгільдою, остання почала горяче дакувати йому за поміч, але на це Зіґфрід відповів просто: „Все се я зробив, люблячи вас“. Гунтер обіцяє Зіґфрідові сестрини руку, коли він йому допоможе в одній небезпечній справі. Справа ця була — сватане Гунтера з північною красунею Брунгільдою, яка лише в такому разі згоджувалась вийти заміж за Гунтера, коли він побідить її у вигаданих нею пробах сили та зручності. За помічку шапки-невидимки (Tarnkarpe) 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 щасті та радості і так було би й на далі, 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 вихвалити Зіґфріда, не міркуючи, як ним вражає Брунгільду. „Подивись, сказала Крїмгільда, як мій Зіґфрід пишається серед інших героїв, наче місяць між зорями“. — „Так, але він усеж таки не більше, як вазал мого чоловіка“ — відповіла Брунгільда. Бачучи, що її чоловіка хочуть образити, Крїмгільда в мить перетворюється 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 Крімгільді, ся каже їй з призирством: „Геть з дороги, наложнице мого мужа! Хиба мені невідомо, що Зіґфрід покоровив тебе для Гунтера?“ Після сього вона показує Брунгільді перстїнь та пояс, що взяв їх у неї Зіґфрід 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 Зіґфрід знову згоджуєть ся стати до послуги. Гаґен прохає Крімгільду одпустити чоловіка і запевняє, що сам буде стежити за Зіґфрідом у сїчї. По радї Гаґена Крімгільда вишиває хрест на тім місці, де Зіґфріда може досягти оружжя, і благає Гаґена захищати в сїчї се місце. Гаґен обіцює. Але коли ворога не знайдено і з походу зробило ся полювання, на тім полюванні сам Гаґен убиває Зіґфріда в ту мить, коли Зіґфрід нахилившись пив воду із струмочка. Зіґфрід умирає, а Гаґен наказує віднести його трупа і покласти перед порогом Крімгільди. 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 Зіґфріда. При наближеню Гаґена рана Зіґфрідова розкриваєть ся і з неї починає текти кров — певна ознака, що він убійця. Крімгільда заховує в душі пімсту і чекає тільки випадку, щоб привести до виконання 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 Нібелюнгів, 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 „Нібелюнгів“. Вона — утвір феодалізму на переході його до лицарства, тоді як Нібелюнгів — се вже наслідок лицарства. Жінка та кохане майже не відіграють жадної ролі у французькій поемі, тоді як лицарське відношення Гагена до Брунгільди — один із головних мотивів поеми „Нібелюнгів“, 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 „Нібелюнгах“ зустрічають ся особи різних історичних епох і навіть мітичні, в „Пісні про Ролянда“ співається ся про події одної історичної епохи, епохи боротьби християн із невірами. Але як що „Нібелюнгів“ стоять нижче „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 Нібелюнгів має величезну літературу, вказану в передмові до видання Царнке (Fr. 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 (Піснь о Нібелунгахъ съ введенніемъ 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 кождім 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 підготовляють до останньої і головної. Залишаючи на боці перші дві частини, я коротко розповім зміст третьої, що містить у собі історію Гудруни. Досягнувши дорослих лїт, вона перевищила всіх жінок своєю вродою. Між претендентами на її руку були три принци: Чорний Зіґфрід із країни Маврів, Гартмут, син норманського герцоґа та Гервіг, 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 нахилить її до шлюбу, але Гудруна не змінює свого рішення. Тоді мати Гартмута, зла Герлінда, починає вживати суворох способів, одягає Гудруну в просте шматє, 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 Гервіґом.

Більшість учених, що студіювали „Гудруну“, згодні з тим, що в підвалині її лежить історична подія, украдене піратами якоїсь фризийської царівни. Потім ця заґа збогатила ся мітольоґічними елементами, до неї приплетено заґи 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 нагороджує співців і т. п. 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 м'якший. Центр події в „Нібелюґах“ — помста Крімгільди; у „Гудруні“ сама героїня нічим не боронить ся від ворогів,



крім терпіння та покірності. Вдача її відповідає пізнійшому розвою німецького суспільства, коли життя почало проймаєти ся ідеалами християнства.

Література про „Гудруну“ далеко скупіша, як про Нібелюнів, пор. K. Bartsch, Kudrun (J. Kürschner, Deutsche National-Litteratur, Band 6) і його Beiträge zur Geschichte und Kritik der Kudrun, Wien 1865; P. L. Müller, Det oldtyske Heltedigt Gudrun, efterladt Arbejde, skrevet i Tyskland 1851 (Копенгага 1883); Leop. Schmidt, Das Gudrunlied. 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 німецькій літературі існує декілька епічних циклів, напр. цикл Дітріха Бернського, що відіграє в німецькій епосі такуж центральну роль, як Карло Великий у французькій. До цього циклу належить декілька поем: перша лицарська поема Дітріха, бій при Равені, втека Дітріха і т. и. З уваги на те, що Дітріх, під іменем якого вихваляється король Остготів Теодорих Великий, був таким же улюбленим героєм південної Германії, як Зіґфрід рейнських провінцій, у співців з'явила ся думка звести їх та поміряти ся силою. Таким робом складала ся поема „Великий рожевий сад“. Цюбїда Дітріха визначає побїду нових історичних героїв над старими, на півмітичними. Крім циклу Дітріха Бернського існує ще також цикл Ломбардський або Византийсько-Палестинський, бо місцем учинків його героїв

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

Про німецькі епічні циклі старшу літературу див. Grässe, Die grossen Sagenkreise des Mittelalters, Dresden 1842 (частина його многотомового Lehrbuch der allgemeinen Litterär-geschichte), та K. Goedeke, Deutsche Dichtung im Mittelalter, zweite Ausg. Dresden 1871, drittes Buch (ст. 267—582) та йогож Grundriss des deutschen Litteraturgeschichte. Спеціальну працю присвятив поемам ломбардського циклу пок. російський учений А. Кірпи́чников (А. Кирпичниковъ, Поэмы ломбардскаго цикла. Москва 1873); див. також Всеобщая история литературы подъ ред. В. О. 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 розвитку особи і поетичні пам'ятники феодалістичної епохи визначають ся блідим малюнком осіб, і се характерне для епічного періоду народнього життя.

Але проходить не більше віку і під впливом різних історичних та соціальних чинників, головним робом під впливом церкви, феодалістичний період життя наближуєть ся до кінця. Феодалістична 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 неофіт 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 обов'язки 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 Ізольди 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 рицарського кодексу—захист слабим та пригнобленим перетворює ся на півдні на диво церкви в систематичне служення жінкам, що стало тутечки першим обов'язком рицаря. Ідея служення дамам була вироблена на півдні в цілу теорію, що найбільш виявилась у поезії провансальських трубадурів. Кожен рицар неодмінно мусів мати свою даму (шлюб не вважав ся перешкодою), коліри якої він мусів носити на своїм щиті, яку вихваляв у своїх піснях і умирав із усьміхом від ворожого списа в Палестині з її іменем на устах. Так само й кожда дама повинна була мати свого рицаря (шлюб і для неї не вважав ся перешкодою). По навчанню провансальських трубадурів кожен рицар мусів пройти ось які чотири ступні любови, поки дама визнає його другом і оборонцем. Перший ступінь, се ступінь непевного або прикидаючого ся (*feignaire*), коли рицар кохав, але заховує своє кохання, не сьміє відкрити ся, прикидаєть ся; другий ступінь умоляючого (*pregaïre*; колиж дама згодить ся прихильно вислухати його осьвідчени, подарув йому стрічку або пояс, то він досягає третього ступня вислуханого (*entendaire*) Нарешті найвищий ступінь — ступінь друга (*druds*) і оборонця. Сей акт прийняття дамою рицаря до послуг був урочистим моментом; його обставлювали урочистими звичаями, позиченими з церемоніялу присяги, яку приносив васал своєму сюверенови. Стоючи на колінах перед дамою, рицар давав їй обіцянку вірності, 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 ознаку усталеної між ними духової згоди надівала йому на руку перстінь та давала звичайний в сих випадках поцілунок. По теорії провансальських трубадурів рицарське кохання було почуття 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 поцілунок, то сього вже дуже багато для справжнього кохання“.

Сього найвишого розвою та оригінальності поезія трубадурів досяга у ліриці; в епічній та драматичній поезії вони самі були під впливом французьких труверів. Найбільшого-ж розцвітту 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 були 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, представляючи на показ неморальність католицького попівства і т. д.

Головні поетичні форми, утворені провансальськими трубадурами, ось які: 1) пісня кохання 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 пята

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 Гільєльм Фігейра 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 честю. 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 попівство, що їх авторів справедливо вважають попередниками реформації. Ось уривок із сірвенти Гільєльма Фігейри проти Риму: „Ряме, ти робиш багато за гроші підлоти та злочинів і не боїш ся Бога. Ти змагаєш тільки до того, аби розширити свою владу. Ти лукаво ставиш свої сіті і відбираєш останній шматок хліба у бідного. Зверху ти подібний до невинного агняти, 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*. Ця книга стала не тільки основою дальших студій над поезією Прованса, але і в самій південній Франції зробила ся вихідною точкою тав. новопровансальського руху (фелібрів). Із півнійших праць про провансальську поезію найважніші: 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 Кирпичниковъ, відповідний розділ у т. III, Всеобщей исторіи литературы, 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. — І. Ф.

---

### III. Вплив провансальської поезії. Міннезінгери.

Вплив провансальської поезії на поезію західної Європи був величезний. „Подібно тим ростинам, каже Поль Маєр, що їх цвітковий пилок через якийсь таємничий закон має здібність оплодотворювати рослини доси безсилі, паросток провансальської поезії, прищеплений до иньших літератур, мав здібність викликати їх продуктивність“. Кажучи про вплив провансальської поезії на літературу західної Європи, треба мати на увазі тільки провансальську лірику; що до иньших 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 послухниками учениками трубадурів. Вплив трубадурів на ранню італіянську 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 Італіянци 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 Кавальканті, 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. Багато провансальських трубадурів переїздало 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 іспанську був у той час дуже великий. Котальонські поети, між якими був і сам Альфонс II Арагонський, пишалися іменами трубадурів, навіть самі намагалися писати по провансальському і навіть тоді, коли катальонська мова розвинулася, вплив провансальської поезії дуже помітний у катальонських поетів XIV та XV в. Не раніш, як у XVI віці іспанська поезія став на власні ноги та увільнюється від впливу провансальських традицій, які в той час встигли підупасти в самому 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, видані 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 відношення до жінки впало в Німеччині на добрий ґрунт, так що коли міннезігери виступили зі своєю проповідю ідеальної любови, то їх пісні знайшли відповідний відгук 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 різних суспільних питань. Єдиний висмок у сім напрямі виявляє собою Вальтер фон дер Фогельвайде, в піснях якого нерас відбивають ся його політичні ідеї, його мрії про велике призначене Німеччини згуртувати під свою владу 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: Gaspar y, *Geschichte der italienischen Literatur*. Про німецьких міннезігерів див. Wilhelm Scherer, *Deutsche Studien II. Anfänge des Minnesanges*, Wien 1874, та його ж *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 Кірічнікова 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 мужності, жерелом усяких перемог. Услугування дамам, про яке не чути в старинних епічних поемах, виробляється в цілу теорію, що творить головну рису рицарського кодексу, кодексу не писаного, але обов'язкового 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 суспільності.

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 роль, як у російських билинах Володимир „Красне сонечко“, на якого він і скидається своєю вдачею. Романи „бретонського“ циклу діляться на дві великі групи, з яких кожна 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, батьке його воював із сусіднім царем Клеодасом, який повоював усі міста та замки Бана, виключаючи замок Треб (Trebes). 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, очевиднож 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 змркувала, 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 Вівіляна, яку звали „Панею Озера“ (la Dame de lac). Вона виховала дитину в своєму підводному дворі і навчила його всіх правил рицарської куртоазії. Ось що вона йому розповіла про походження рицарства: „З початку не звертали уваги на шляхотність походження, бо всі ми діти одного батька. Колиж прийшла на сьвіт захланність та заздрість і слабії

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 має своє особливе значінє; 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. Запопадливо слухав Лянсельот мудрі розмови свої вродливої вчительки і покляв ся зробити ся справжнім рицарем. Коли мав 18 років, Вівіана відвела його до двора Артурового, де його посвятили в рицарі. Від першої своєї появи Лянсельот зробив велике вражінє 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 врозумів почування молодих, піклував ся улаштувати їм любовні сходини. Від тоді імя Галвота став загальним іменем посередників у справах кохання. Щоб догодити дамі серця, Лянсельот dokonує чудес хоробрости, побіджає багатько 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 Морґана, відкриває Артурови очі; він збирає 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 сїчу, що зчинила ся, Артур

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

Переходимо тепер до роману про Трістана та Ізольду. Маємо дві віршовані переробки легенди про Трістана, з яких одна належить труверови Бєро, а друга труверови Тома. Трістан, народний бретонський герой, був сином царя Міліяда та жінки його Ізабелї. В той час, як цариця була вагітною, у Міліяда закохала ся якась фея і затигла 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 (*nê en tristesse*). Виховував ся Трістан при дворі свого дядька Марка Корнвалійського, де він і виступив у перше як рицарь. Він між иньшим убиває страховище Маргюльта, яке наносить рану Трістанови отробним списом. Перебраний арфістом Трістан покидає Корнвалію та йде в чужі країни лічити свою рану. Припливши до берега Ірляндії, Трістан сїв на березі і став грати на арфі. Чудові згуки його арфи почула ірландська королева, сестра Маргюльтова, теж чарівниця, що сиділа біля вікна своєї палати і тїшила ся краєвидом на море. Захоплена чудовою грою Трістана вона закликала його до палати і вилічила його рану. Тутечки Трістан побачив 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 ірландського 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 жениться з иншою Ізольдою, але незабаром переконується, що його перше чуте повертає́ся. Він намагається знищити його, бере участь у турнірах, у різних авантюрах і дістає рану. Всі намагання лікарів показали́ся даремними, він посилає 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 Коривалійською швидко

наближається до берега в 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 гиллем 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, Баярдо 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 багатько 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 відповіднішого ґрунту. Із німецьких поетів оброблювали кельтські сюжети між иньшими Гартман фон дер Ауге,



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 апофеозу жадоби і горяче боронить святых прав чоловічого серця.

Капітальну монографію про Кретьна де Труа дав німецький учений Голланд (L. Holland, *Crestien de Troies, eine literatur-geschichtliche Untersuchung*, Tübingen 1854). Оповідання про св. Ірала мають багату літературу, пор. Birch-Hirschfeld, *Die Sage vom Gral*, Leipzig 1877; W. Hertz, *Die Sage von Parzival*, Stuttgart 1884 і йогож передмову до перекладу Парсівала Вольфрама з Ешенбаха; 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.

---

## V. Романи з античного світа.

Майже одночасно з обробкою французькими труверами та їх німецькими наслідувачами кельтських народніх сюжетів, обробляли ся в тім же лицарським 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 відношення до старовини цілком не ті, які були в середні віки. Щоб зрозуміти якусь історичну

появу, ми попереду студіюємо ґрунт, на яким вона виросла, 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 накинати 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 маскараду 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 (Benoît 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 імени та у деяких уривків латинського перекладу Іліади, 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 обробленні 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 скоріш нагадує рицарський замок, ніж давню Гомерову Трою. Пріям, подібно Карлови Великому та Артурови має свій двір, до якого у відомі дні наїждять 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 боєм реліквії та мощі святих) переносять ся до мурів Трої і через такий художний 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 Гвідо де Колумна, 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 Гвідона де Колумни зроблена звичайно не з оригіналу, але з польського або чеського перекладу.

Жаде́н роман античного циклу не користувався такою популярністю на заході Європи, як роман про Олександра Великого. Причина цього 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 шукалиб у інших героїв старовини. Молодість, уroda, невпинна жадоба слави, великодушність до побіджених, 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 народженню майже тіж самі, якими супроводилось і в російських білїнах народженє Волхва Всеславовича. Батьком його був не Пилип, а єгипетський царь Нектанеб. У подробицях розповідаєть ся в романі про вихованє Олександрове. За приводом учителїв він навчив ся крім мови грецької також мови латинської, жидівської та халдейської, геометрії, фізики, астрономії, музики, врешті простудіював цілий курс середньовікової школи. Мати його Олімпіяда, бажаючи зробити з нього справжнього рицаря, добавила ще до сього гру на арфі, танці та знанє 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 Николоєм і ділить його землі між своїх баронів.

Після цього він обертаєть ся на Грецію і завоює 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 річий, білих львів, сирен, шлях засипаний дорогоцінним камінєм, при сьому трувер намагаєть ся з'ясувати, читачам, що найвищим мотивом Олександрового походу було не завоювання, а цікавість, бажанє дізнатись про все, що робить ся на землі, у воді та в повітрі. Для сього він вигадує особливі прилади до плавання в повітрі та поринання на морське дно. Побідивши Амазонок, він повертаєть ся до Вавилону і вмирає від отрути. Перед смертю він заповідає своїм полковникам завоювати „кращу на світі країну“ — Францію. Сим патріотичним анахронізмом і кінчить ся роман про Олександра Великого.

Крім романів про Троянську війну у середні віки в літературі головним робом французькій подибуємо не мало творів, основаних 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. Визмковою популярністю користувались у середні 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 коней від хороб, і мідяну муху, яка робила те, що мухи не кусали людей. Поставивши супроти Везувія бронзову статую верховника з натягненим сагайдаком, він сим забезпечив місто від заливу лявою та ин.

Оповідаячи 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 обіцяє 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 науці, 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 объ 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.

---

## І. Зріст буржуазії.

Від творів, що повстали на ґрунті лицарських поглядів, переходимо тепер до творів, що виникли на ґрунті третього культурного фактора середніх віків — буржуазії. Уже від початку XII віку помічається активний процес проти феодалських 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 феодалів із одного боку та королівського уряду з другого. Значіння буржуазії надто зросло від тоді, як королівська влада стала опиратися на неї в боротьбі з свавільним феодалізмом. Зріст значіння буржуазії відбився в літературі двома способами: негативним, що виявився в сатиричному відношенні до починаючого підупадати лицарства, і позитивним, що виявився в появі в літературі творів із буржуазійного життя, яке в епоху найвишого розвитку лицарства не вважали вартим, щоб доторкати до нього.

---

## II. Поеми про авантури.

Найбільшим показником протесту та сатиричного відношення до лицарства 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, лицарь відіграв буже непочесну роль. Одного разу на банкеті у короля французького Піпіна один граф де Пуатьє вихваляв ся незрадливостю своєї жінки. Герцог Нормандії, що чув сі перехвалки, йде з ним о заклад на всі свої маєтки, що не пізніше як за місяць він візьме верх над вірністю та моральністю графині. Граф згожується, дає герцогови рекомендаційний лист, а сам лишається у короля до повороту герцога. Герцог іде до Пуатьє, рекомендує себе як товариша і співробітника чоловіка графині, передає лист від нього. Графиня вітає його ласкаво і запрошує до обіду. За обідом герцог поводить ся незвичайно, багачко її, 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, згожується стати до послуги герцогови. Коли герцог розповідає їй про умови закладу, вона обіцяє йому дістати за великі гроші шлюбний перстень своєї пані, пасмо волосся з її коси та шматочок від її одежі. З сими трофеями герцог поспішає до Парижа і в присутності 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 поспів сам король. Пицін постановив послати привезені річи графинї і запитати, чи визнає вона сі річи своєю власністю? Графиня визнає і герцоґ виграє заклад, графство Пуатьє стає володінєм герцоґа, а граф бере свою жінку і веде її в ліс, щоб покарати її там за зраду. Так кінчить ся перша половина поеми. Колиб ми не мали ніяких иньших свідощів про занепад рицарства в XIII віці, то одна ся поема могла би засвідчити 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 брехні, аби тільки виграти заклад і заволодіти маєтками графовими.

Ще в більш кепському світлі змальовано рицарство в популярному романі про Роберта Діавола, якого жите складало ся з занадто обурюючих злочинів. Очевидячки вже в другій половині XIII в. авреоля рицарства значно потемніла і само слово „рицарь“ зробило ся синонімом розбійника та вбийці. Рішучій ганьбі віддаєть ся рицарство в багатьох пародіях на *Chansons de Gestes*. Замість Ролянда, Оліве, Ожіє та иньших тут являєть ся помарніла та негарна фігура рицаря Одіжіє (*Audigieux*). Наслідуючи *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 тріска. Від сього подружя народив ся Одіжіє. Народжене його, по епічним звичаям, було зазначено ріжними позначками: ослиця, стара собака та худя кітка з'єдна-ли свої голоси в одно довге завиване, витаючи

його появу на сьвіт. Дійшовши до зросту, Одіжіє стає гидким на обличчя та незугарним лицарем. Він їде воювати з якоюсь старою почварою, матір'ю неменш незугарних трьох дочок. Сі чотири меґери побіджають лицаря, беруть його в неволю і випускають на волю на надто зневажливих для нього умовах. У другій пародії на *Chansons de Gestes* їдко осьміяні фєвдальні війни. Тон оповідання поважно епічний, що ще причиняє ся до збільшеня комічного вражіня. Два ворожі війська стоять у полі, готові до бою одно з другим. Один мент, і земля поллеть ся кровю ворогів. Але несподівано являеть 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.

Крім названих 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).

Найбагатший відділ середньовікової буржуазійної літератури складають невеличкі віршовані оповідання побутового характеру, які у Французів мають назву фабльо (*Fablaux, Dits, Contes*). По своєму змісту і тону вони дуже різноманітні: сатири, іділли, навчаючі оповідання та грубий фарс чергують ся між собою. Автори фабльо намагають ся пролізти усюди, в дім єпископа, у замок лицаря, крізь браму монастиря, в родинне житє

буржуа і в бідну селянську хату. При різноманітності змісту й тону вони визначають ся живістю та цікавістю оповідання, веселістю та дотепом. 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 являють 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 vescie á prestre*) остро висміюєть ся користолюбство чернецьких „орденів“. Один сільський ксьондз, почувавши наближенє своєї смерти, завіщав частку своєї посілости на користь францісканського монастиря. Довідавшись про се, до нього прийшли два черці яacobінського 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 одв'язатись, що залишить їм по смерті найдорогоціннішу річ. Якийже був їх гнів, коли по смерті ксьондза дізнались 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 необачності 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 кокетуванє. 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 лікарюванє. Двораки так і вчинили і побивши трохи не до смерти селянина, привезли його до короля. У відповідь на нову відмову дістав нової бійки. Перешті 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 сьміхотворні 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 відразу майже 200 хорих. Вигадливість і на сей раз стала йому в пригоді. Наказавши знову розвести огонь він прикликав туди всіх хорих і сказав, що найбільш хорого з них він кине у вогонь, а попіл із його буде давати у воді всім иньшим, які від сього видужають. Хорі перезирнулись між собою і одностайне заявили, що вони почувають себе цілком

здоровими. Дізнавшись про се король відпустив селянина до дому, щедро нагородивши його. Скоштувавши на власній шквірі, як то смакує бійка, селянин повернув ся до дому на завжди вилічений 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 різних пройдисьвітів. В одному 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 навчання, засноване на сих нових відносинах. Воно має заголовок: „Попона порізана на двоє.“ В ній оповідаєть ся про те, як один збогатілий буржуа одружив ся з дочкою одного збіднілого рицаря. Рицарь не відразу згожуєть ся видати свою дочку за сина буржуа; він домагаєть ся, щоб батько молодого закресив 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 чоловіка дотх, доки син не сказав батькови йти геть. Надармо батько з слізами в очах прохав не виганяти

його з хати; син боячи ся жінки намагав ся, щоб той забирав ся мерщій. Нарешті батько звернувся до сина з останнім проханням, щоб йому дали яку одержу, бо на дворі було зимно. Тоді син покликав свого маленького хлопчика, наказав йому піти на стайню і віддати дїдові стару попону. Але дитина виявила ще більше скупости, ніж батько: хлопчик порізав попону на двоє і тільки одну половину віддав дїдові. Коли його запитали на що він се зробив, він відповів, що так треба: „Адже він вам віддав усі свої маєткн, 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 попрохав у свого батька вибачення і закликав його знов жити в купі.

Значну роль відіграють у фавль жінки, по части під впливом аскетичних поглядів, пропагатором яких було поцївство, по части під впливом оповідань сходу. У жінки відбирає фавль поетичний ореоль і вона являєть ся вигадливою штукаркою, що дуже зручно обманює свого чоловіка. Досить негарна роль, що надаєть ся в фавль жінкам, поясняєть ся ще тим, що фавль оповідали ся труверами на банкетах 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, фавль значно причинили ся до підупаду рицарської літератури. Їх успіх був такий, ще вже в XIII в. французька література прийшла до переконаня, що зображення дійсности, се завдане вартє письменника. Стаючи на реальному ґрунті, фавль прищепили французькій літературі живу течію реалізму, не кажучи вже про те, що своїми високими літера-

турними рухами не мало причинили ся до розвою Французської 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 Жильвілевій *Histoire de la langue et de la littérature française*, ст. П. ст. 57—104. Тексти сих віршованих новель, із яких велика часть визначаєть 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 остання найповніша: A. de Montaiglon et G. Raynaud, *Recueil général et complet des fabliaux des XIII et XIV siècles*, Paris 1872—1890 (6 томів). — I. 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 приемністю розповідали про випадки, де здоровий змісл горожанина або хитрощі селянина брали верх над грубим насильством феодала, або хитруваннями зажерливого до наживи пона. Осо-

бливо розвинулась сатирична новеля 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 до тепер, 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 виголошує літеру А. На останню роль відіграв в німецьких швенках селянин, репрезентант хитрощів та здорового змісту, що побивав сим оружем привілейовані класи. До кінця XIV або початку XV в. належить цілий сатиричний роман, де головну роль відіграв дуже хитрий селянин Тіль Айленшпигель, цинік та глузівник, що весело марнував своє життя, живучи коштом обдурюваних ним людей. Жертвами його шахрайств та глузувань являються висші класи 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 *espégle* (штукар). Через Польщу Айленшпигель перейшов і до Росії і був відомий під трохи чудним назвищем „Совість драла“, що не в нічим иньшим, як



грубим переверненням польського перекладу назви Айленшпігеля — Sowizrzal.

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

---

## У. Італійська новеля. Декамерон.

Вплив фавльо, крім Німеччини, розпростер ся також і на Італію та Англію. В Італії ми вже в XIII в. подибуємо цілі збірники новель (Cento Novelle Antiche), яких сюжети позичені головним робом із фавльо. До XIV в. належить Декамерон Боккачія, де видко намаганє надати новелі художнє обробленє. Матеріал для Декамерона Боккачіо позичав із найріжнїйших жерел; крім збірника старих італіянських новель він користував ся і византийськими романами з корсарами та крадіжками, і французькими фавльо, і романом „Про сїмох 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 описі Боккачіо наслідуеть Тувідіда. І ось під час найбільшого розвою чуми сїм молодих дівчат зустрівши ся в церкві Santa Maria Novella почали міркувати, що робити? По довгій суперечці вони поклали тікати з небезпечного міста на чисте повітря до

якої заміської 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 бесідах. В часи великої спеки, коли не можна ні гуляти, ні танцювати, порішено кожному оповідати по новелі, а що компанія прожила на віллї десять днів (звідси назва Декамерон або десятидневник), то й склало ся сто новель. Ся рямка, або сей плян творять оригінальну рису Боккачія. Друга оригінальна риса італіянського новелїста се те, що в нього новеля кожного окремого дня став 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 нарешті досягають таки її; в новелях третього дня розповідаєть ся про людей, що набувають те, що вважали загубленим. Новелі четвертого дня мають своїм сюжетом романтичні авантури з сумним наслідком і навпаки, в новелях пятого дня описуєть ся любов із пожаданним кінцем; у новелях смого та осьмого дня оповідаєть ся про хитрі шахрайства жінок над чоловіками і навпаки. Внемком з'являють ся новелї першого і десятого днів, де бесідники розповідають, що кому подобаєть ся і новелі 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 вуглєм, на яким був спечений сьв. Лаврентий. Краще всього виглядають у Боккачія новелї з буденного життя; тут він міг виявити вповнї свій реалїзм, свою спостережливість і свою здібність утворювати живі образи. Така напр. новеля про Ізабелю, до якої залицялись два кавалери і яка з'уміла 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 ріжних жерел, переважно з фавль, але оброблених самостійно, так що кожда новеля є в купі з тим чудовим побутовим малюнком. Але не один злочинний та комічний бік любови зображає Боккачіо; 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 житє, або йдуть у черницї. Така напр. Грізельда в десятому днї Декамерона, така одна новеля четвертого дня про Андреоля та Габриоту\*, по силї трагізму не менча від новелї Джіральда Чінтія про коханє Ромео та Юлії. Але взагалї в сфері опису висших почувань Боккачіо менче талановитий, нїж у иньших сферах, часто стає риторичним та наслідуює чужї взірці, і се цілком зрозуміло; такому скептикови, яким був Боккачіо, узброєному до того острим почутєм комічного, було незручно малювати ідеальні характери і висші почутя; від того постатї ідеальні виходять у нього блїдими в порівнянню 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 життя 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 обуренням Данта. Він не стільки обурюється попівством за те, що воно своїм поводженням компромітує високість церкви, скільки за те, що воно лицемірить і визискує людські забобони і завше зумів 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 томн. Спеціально про Декамерон і його літературні жерела є добра праця M. Landau, Die Quellen des Decamerou, друге видане Leipzig 1894. Пор. надто цитовану працю Донльона та Келєрові Kleine Schriften. — I. Ф.

---

## VI. Кентерберійські оповідання Чосера.

Вплив Декамерона був надзвичайний: не буде прибільшення, 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 зупинюся на найкращому творі кращого періоду його поетичної діяльності, на його Кентерберійських оповіданнях.

Плян Кентерберійських оповідань був позичений Чосером у Декамерона. Як у Декамероні кождий із бесідників по черві в продовж десятиох днів розповідає по новелі, так само і у Чосера богомольці, що йдуть на прощу до гробу свв. Томи Бекета у Кентербері, згожують ся, щоб веселіш подорожувати, розповідати кожен по два оповідання, і чие оповідане 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 вечера залишились не написаними. У прольоті Чосер дає те, чого бракує Боккачіїви—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 йомен (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 сповіді, кокетлива ігуменя, торговець індульгенціями та симпатичний сільський піп, що присвятив ціле життя своїй парадії. Не вважаючи на те, що всі ці постаті намальовані мов живі, надто пощастило Чосерови в малюванню портретів ченців, може через те, що вони були найбільш здатні викликати його кепкування. Але дотеп та іронія у Чосера зникають, коли йому трапляється малювати тип бідного сільського попа. В образі сього попа, що являється таким контрастом у порівнянню 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 убрання, поводження та тла, на якому виявляють ся події героїв. Його майстерний портрет лікаря дає нам повне зрозуміння про той період медицини, коли вона змішувала ся з натуральною магією та астрологією, коли характер та розвій хвороби пізнавав ся по гороскопі хворого.

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 Європі, шахрукочи публіку своїми оповіданнями і своїми лже-реліквіями. Останній портрет, се портрет жвавого та веселого шинкаря, якого богомольці обирають своїм ватажком і який вигадує, щоб кождий з богомольців говорив по два оповідання в дорозі з Лондону до Кентербері і по два по дорозі назад. Число всіх богомольців виносить 32, той 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 оповідане має перед собою пролог, в яким описуєть ся стиль оповідача, містять ся уваги слухачів із приводу вислуханого оповідання, а іноді сам оповідач робить щирю характеристику своєї власної особи. Більшість оповідань богомольців позичено з французьких фавль та з італійських жерел. Академік Веселовський називає Кентерберійські оповідання фавль, які пройшли італіянську школу. Так напр. оповідання рицаря про Палемона та Арсита перероблено з Тезеїди Боккація; жалібне оповідання клерка про Грізельду позичене з Декамерона; оповідане

ігуменї з „Романа про Лиса“, а оповіданє ченця не що инше, як переказ знаменитого епізоду „Божественної Комедії“ про графа Уголіно. Вже в самому пляні Кентерберийських оповідань виявив ся незвичайний художний інстинкт англійського поета. Взавши 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 кентерберийські оповідання складаються не тільки з опису богомольців, але також і з опису подорожі. Подорож відіграв тут ролю ледви чи не більш поважну, ніж самий акт благочестя, бо нїде люди не виявляють так скоро особистих рис своєї вдачі, як у подорожі, коли їм відібрано звичайну обстанову, що завжди причиняєть ся 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 ся і не лякаєть ся познайомити публіку з тими заходами, дякуючи яким він видурює у простаків гроші. Далі сама забудула збудована дуже розумно і запевне мала би й свою внутрішню цілість, колиб Чосеру пощастило закінчити її. Висшість цього способу в порівнянню до Декамерона, де вся компанія сидить на одному місці, видно з того, що у Боккачія нема характеристики оповідачів, тоді як Чосер присвячує своїй характеристиці зразу свій прольоґ, а далі перед кожним оповіданєм подає теж прольоґ, у яким оповідач вважає необхідним познайомити товариство зі своєю особою і своїм поглядом на річи. Як у характеристиці стількох різноманітних вдач і в умілости примусити їх висловити ся вбачаємо незвичайний драматичний талан Чосера, так само і в будові та провадженню 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 Боккачем. Історичне значінє Кентерберийських оповідань Чосерових виявляє 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 важніших творів із добрим введєнням дав А. Дірінг. (Adolf v. Dühring, Goffrey Chaucers Werke, Strassburg 1883, три томи). — І. 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 своєму 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 етимологію слів Renard та Isengrim, що дають ся пояснити тільки з німецьких пів. Renard або Reinhardt скорочено з Raginhart, а ragin у готській мові значить — рада; звідси повстає Rein-hart — муж ради; Seigneur de conseil, як називається лис в одній із „галузій“ романа. Так само Isengrim означає чоловіка, що ріже залізо, або взагалі лютого, жорстокого. Гадка Грімма в останні часи прийнята 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 готичним соборам, що будувалися на громадські гроші в продовж кількох століть, Roman de Renart зростав поволи, захоплюючи в себе багатько 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 попієство 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 Ізенгімом, 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 зьвірів Льву (Noble). Лев збирає увесь свій двір. Тут є і медвідь (Brun), найблизший порадник короля, і шляхетний вельможа Леопард (Frapel), до жінки котрого залицяєть ся Лев, і придворний проповідник Осел і Півень (Chante-claire), 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 настовбурченою шерстю, з очима налитими кровю. Лис по радї свого розумного приятеля обголив ся і вимазав усе своє тіло маслом. У бою Лис додержуєть ся тактики Горациїв 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 випрошують у царя помилуване, аби Лис пішов у ченці і замалив свої

гріхи. Лис згоджується, вдягає чернечу рясу, в день дивує ченців своєю покірністю та набожністю, 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 приходить ся солоно його сусідам; вони скаржуть ся Львови, який зі своїми вазалами облягає замок Лиса, але знесилений довгою облогою замирюється 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 багатстві, 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 — візріцева пародія на подібні промови того часу. Осел вихвалює сьвяте життя померлого, порівнює його вчинки з учинками апостолів, згадує також залицяне його до королеви 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 одязі богомольця приходить до царя з покорою і обіцяє спокутувати свої гріхи подорожю у сьвятую землю. Цар дає на сьзгоду. 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) розповідається, 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 одязі

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 відмовляєть ся від подарунків, які йому приносять, хоч рівночасно наказує жінці брати їх у задні двері. Щоб здобути славу благочестивого ченця, Ренар устроює похід у сьвяту землю; повернувшись звідти він править мудро, общипує 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 gardie). Що до внутрішнього змісту, ся галузь романа значно відріжняєть ся 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 являєть ся на сцену новий модний елемент—алегорія, що свідчить про те, що часи безпосередньої творчости минули, що 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 Ренара і оброблює старі мотиви. Оповідане часто перериваєть ся довгими міркуваннями, в яких автор намагаєть ся виявити свою вченість. У сій частині Ренар репрезентує собою втілене зло, що панує в сьвіті. Він захищаєть ся від Льва не в замку, а в алегоричнім кораблі, що наповнений гріхами та пороками. Проти сього корабля Лев спроваджує ковчег, на яким замість вояків займають місце різні чесноти. Під час перемиря 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 сьвітом. Ченці роблять його великим містром своїх орденів, але Ренар бере під свою опіку тільки Йоанітів та Тамплієрів. Ся подробиця сьвідчить, 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 дотикає ся таких річей, яких не важили ся торкатись його попередники. Тут між иньшими розповідаєть ся про те, як Ренар висвятив Вовка на попа і як той справував службу. В цілости „Роман про Лиса“, се дуже остра сатира на весь середньовіковий лад життя: королівська власть, рицарство, подорожі до сьв. міст, божі суди, чернецькі ордени, нарешті сам папа, все те виводить ся на посьміх; над усім яким панують хитрощі, репрезентантом яких являєть ся Лис. Роман про Лиса знаменує собою наближене кінця фєвдального устрою з його звичаями та інституціями і настане нового часу, епохи буржуазії, коли хитрощі та викрутність будуть панувати над сьвітом, коли спільними зусиллями королівської власти з одного боку, а буржуазії з другого буде нанесено фєвдалізмowi удар, від якого він ніколи не очуняє.

З великої літератури про Роман про Лиса наведу що важнїйше: 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' Ysengrin 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-Кірічнїкова та передмову до третього видання моєї перерібки „Лиса Микита“. — І. Ф.

---

## VIII. Роман про Рожу.

Поруч із романом про Лиса користувався 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 цього треба бачити у впливі науки, головнож схоластичної філософії на літературу. Безконечні суперечки схоластики про абстрактні розуміння неодмінно повинні були знайти собі місце в літературі, особливо від того часу, як жерело безпосередньої творчості було вичерпане і місце народніх співців заступили освічені поети, що виховувались в університетах. Звикнувши обертати ся в школі до абстрактних понять та алегорій вони перенесли сю звичку і в сферу художньої діяльності. До тогож алегорія була дуже зручним засобом для виявлення прав індивідуальності поетів, що дякуючи їй могли проводити свої ідеї в житті. Таким робом поясняють ся походження алегоричних творів труверів, відомих під назвою суперечок (Debats або Disputaisons). Се поетичні діяльогіи, дякуючи яким виясняло ся те чи пньше питанє. (Напр. — суперечка між церквою і синагогою). До них також належать Moralité, де

дієвими 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 ділить ся на дві нерівні частини: перша складаєть ся 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 висмком декотрих дотепних нападів проти ченців, ніякого опозиційного духу в тій частині нема, але в продовженю сього романа, що було написане Жаном де Менном, тема радикально міняєть ся; іділля змішана з містицизмом і алегорія перетворюєть 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 відношенє до середньовікового ладу значно збільшилось.

Роман про Рожу починаєть ся, як звичайно в середньовікових поемах сном, у якому пробував автор по наказу Бога кохання. Авторowi приснилось, що весною, коли все цвєте, 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 пристрастей, заздроси: ненависти, лицемірства, скупости, опріч того зображено пригоди, що пригнічують людськість, старість, бідність і т. ин. Повний жадоби кохання та насолоди поет стукає до брами, йому відчиняє вродлива дівчина при брамі — Розпуста (*Dame Oiseuse*). Він входить у садок і захоплюєть ся чудовими деревами та квітками, яких раніш не бачив. Розпуста

передає його иньшій дамі, що зве ся Bel Accusil (Щвре Витане). 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 Кохана, в блискучому супроводі якого знаходять ся Молодість, Урода, Богацтво і т. ин. Похожуючи по чудовому саду, поет посеред безлічи квіток помічає розкішну розжу, що звертає на себе його особливу увагу. Як тільки Кохана помітило, що він задивив ся на розжу, воно в той же мент влучає його з свого сагайдака п'ятьма стрілами, що впивають ся глибоко в його серце. Бачучи, що кров тече з рани, Кохана домагаєть ся, щоб поет визнав себе його вазалом і віддав йому своє палаюче серце. Поет виконує се бажане, а Кохана 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 Розжу, 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 Розжа 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 Розжу“ Полена Парі, твір сей, се фізіологія пристрасти кохання. Розжа, 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 на хиби свого часу; виключаючи незначні, та химерні напади проти ченців ніякого опозиційного духу в ній не помічається. 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 бідності, зростає. На папському престолі по черзі являються люди, здатні тільки шкелити в очах суспільства авторитетови папської влади; такий напр. був Климент V, що явно продавав попівські посади, Бенедикт XII, гіркий паниця та ин. У боротьбі Пилипа Вродливого з церквою, література, що відбивала в собі напрямок суспільної думки, рішучо стає на бік короля. В ці часи появляється алегоричний роман Le Fauvel, остра сатира на папство та орден Тамплієрів. На цьому ґрунті загального незадоволення зростає друга частина Романа про Рожу, що належить перу Жана де Мена. Вона починається з тої хвилі, на якій зупинилась перша частина. До вигнаного із саду насолоди юнака приходить Дама Розуму (Dame Raison). Окрім того автор виводить дві нові дієві особи Природу (La Nature) і Лицесмірство (Faux Semblant), устами яких він виголошує свої найтайніші переконання. Тут фабула кохання залишається на заді; цікавість кохання заступають иньші, більш серйозні інтереси. Автор виступає як запеклий ворог не лише попівства, але й феодалного устрою. В купі 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 ній першобраз 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 usługуване жінкам, що мало місце в середні віки. Кохане він визнає хворобою думки (Maladie de pensée). Бажаючи вилічити закоханого від сеї хвороби Dame Raison розповідає йому багацько пригод про кохане із класичної старовини і намагається переконати його, що кохане нікого не доводить до добра. Після Dame Raison з'являється 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 нападав на третю особливість середньовікового світогляду, на середньовіковий культ королівської влади. Він сьмієть ся над тими, які покликаючись на сьв. письмо надають королівській влади вище походження і тут же подає відомости про справдішнє жерело цієї інституції, про те, 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, десятина на церкву, податки державні, все те підпадає дотепній критиці середньовікового Мефістофеля, якого Жан де Мен назвав Природою. Сій Природі й її товаришу Генїєви, автор надає свої позитивні погляди на головні питання людського життя. Так про релігію Генїй каже, що сущність її в чесному трудовому життю. В протилежність рицарському поглядові на жінку Генїй викладає свою теорію кохання, в якому він бачить один фізіологічний процес, необхідний для підтримання чоловічого роду. Він доходить у своєму 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 підвалині можна збудувати нову суспільну будівлю, в якій людськість досягне можливого на землі щастя.

Найважливіші 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 littéraire 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 статтю *Le Roman de la Rose* у другім томі Жильвішевої Історії французької літератури, ст. 105—161. Добрий реферат подав також Кірпічніков у третім томі *Всеобщей ист. литературы*. Найліпше виданє 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 Marteau. Orleans 1878—1880, 5 томів — I. Ф.

---

## IX. Данте, його житє і твори.

Історія середньовікової літератури замикаєть 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 житє середньовікої людськості. Великі епічні поеми, як напр. Беовульф, Нібелюнгі або Пісня про Ролянда, були появи місцеві, тісно звязані з певним історичним моментом, так що по ним годї робити які будь висновки про світогляд середніх віків. Лише Данте в своєму великому творі дав зразки не тільки політичного та релігійного життя свого народу, але в нїм відбили ся почутя, знанє філософії середньовікового католицтва. „Душа середніх віків, як влучно висловивсь Карляйль, живе в купі 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 ма-  
вньому сьвяті дочку свого сусіди Беатриче, дівчин-  
ку чудової вроди, яка зробила велике вражінє  
на його надто вразливу вдачу. Зустрівши ся  
з нею девять років пізнійше, він палко закохуєть-  
ся в неї і від тоді вона стає владницею його ду-  
шок і жерелом його поетичного вітхненя. В 1290  
р. Беатріче помирає, Данте одружуєть ся з инь-  
шою і немов забуває про неї, але се тільки зда-  
єть ся. Ідеальне почутє Данта до Беатріче не за-  
туманилось наслідком його шлюбу і не згубило  
сили з її смертю. Історію свого почутя він зма-  
лював у низці сонетів, яким дав назву Нове  
житє (Vita nuova), бажаючи сим показати, що  
воно почалось для нього від того моменту, коли  
зустрів ся з Беатрічею. Дорослим Данте брав участь  
у боротьбі партій свого рідного міста, в якій  
відбилась боротьба Гвельфів та Гібелїнів. По сво-  
йому походженю Данте належав до партії Гвель-  
фів, навіть воював за неї проти Гібелїнів, але по-  
знайомившись зі справами, побачив, що папство  
дбало про власні інтереси і зовсім не піклуєть  
ся ні про Італїю, ні про Фльоренцію, і тоді він  
перейшов на бік партії імператора, зробив ся Гі-  
белїном, але Гібелїном ідейним, який мав право  
сказати, що він сам складає власну партію. Ви-  
гнаний з Фльоренції переможними Гвельфами  
(1302 р.) Данте по безуспішних зусиллях поверну-  
ти ся до Фльоренції узяв подорожний ціпок і пі-  
шов блукати по Італїї. В дорозі йому траплялось  
із власного досьвіду дізнати ся, який то гіркий  
чужий хлїб і як важко оббивати чужі пороги.  
(Рай, Пісня XVII). В часи побуту Данта в Пари-  
жі до нього дійшла звістка, що обібраний новий  
германський імператор Генрих VII вибираєть ся  
походом до Італїї. Бачучи в особі імператора по-  
літичного визволителя Італїї і відновителя загаль-  
ного миру, Данте мерщій пішов до Італїї (кінець

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 стілько, 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; живучи 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 дотикається питання про народню італіянську мову, захищає її супроти латинської і закликає всіх письменників писати рідним говором, аби бути зрозумілими народowi. 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 вияснити собі при студіюванню Божественної Комедії, такі: 1) питання про жерела Божественної 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. Намагання — підняти завісу,

що закривала від нас майбутнє життя, було завше у чоловіка. Зі старих часів лишило ся не мало оповідань про мандрівки людей до пекла; ще Гомер в Одисей, а за ним Вергілій в Енеїдї описують те, що бачили їх герої у підземнім царстві. Коли запанувало християнство, число оповідань про майбутній 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 безсмертє та майбутнє життя<sup>1)</sup>. До найстарших творів того рода належать візії пророка Ісаїї, апостола Павла, свв. Карпа, що жив у першому віці по Р. Хр., свв. Перпетуї, де вперше миготить уже ідея чистилища. До XII в. належить візія рицаря Тундаля, якою скористував ся Данте. В візії свв. Альберика, що належить до XII в., бачимо вже зложений цикл загробних візій в образї трильогії (пекло, чистилище та рай). Що Данте користував ся ним, се не підлягає ніякому сумнівови. В візії Альберика одні грішники мучать ся в ледї, другі в кривавій річці; перша з сих кар призначена у Данта розпусникам, а друга вбивцям та насильникам.

Про час появи Божественної Комедії не можна сказати нічого певного. Почавши її ще у Флоренції 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 Веронї

---

<sup>1)</sup> До якої міри ся віра була підкопана, свідчить 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 безсмертє душі“. І. Ф.

у Кан-Гранде деля 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 зв'язував 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 свободної 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 сьвітів часового і непостійного сьвіта і вічного. Згідно з подвійністю природи чоловіка і щастє, якого він може досягнути, також подвійне: щастє в сьому житті і блаженство в будущому житті. 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 сьвітовий лад, що забезпечує чоловікови щастє на землі і блаженство в небі, був нарушений в часи Данта. З одного боку сьвітова 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 ім'я своїх власних політичних ідеалів Данте покликуює на суд і усю людськість; суб'єктивний настрій 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, щотісно звязані з нею — будови загробного сьвіта, та поділу кар і нагород. Божественна Комедія, се трілогія, що складаєть ся з Пекла, Чистилища та Раю. Слідом за Птолемеєм 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 Птолемеєм 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 будучому житю, то Данте в сій справі не завжди кермував ся наказами церкви та канонічного права. Напр. навпа-

ки вченю 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, уміщаючи їх на дні пекла в пащеці Люцифера, не стільки за убійство Юлія Цезаря, скільки за зраду проти принципу монархії, в осущенню 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 призначенню бути моральними керманичами людськості і своїм житєм та продажою церковних посад причинили ся до потоптання принципів королівської влади. Додержуючи ірадації в карах, Данте додержував також ірадації 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 кидається в очі при читанню Божественної Комедії, се серйозна продуманість плану та безумовне виконання 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 виємкову рису Дантового поетичного стилю. Поет дуже скупий на слова і завше вибирає з них найміцніші та найпевніші. Звідси лаконізм, або краще мовити, лясідарність його стилю, що пригадує собою мову надгробних написів. Реальности в зображенню дуже допомагають порівняння, позичені Дантом із життя, переважно з хліборобського побуту. Певности, стислості та плястичности Дантового стилю цілком відповідає обібраний ним розмір—терчіна (*terza rima*). Розмір сей не має мірного колихання Гомерового гексаметра; в музичному відношенню він надто одноманітний. Щоб задовольнити технічні умови, яких потребує сей розмір, думка повинна бути висловлена так стиснуто, щоб могла свobodно 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 елементу. 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 елементи — елемент часу і місцевості 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 сьвіта, в найвишші 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 значінню термін світогляду визначає розпочате з половини XV в. інтензивне відроджене класичного знання в Європі, інтензивні дослідни над античною літературою та штукою; в ширшому змислі 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 одностороннім, 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 переконатися, як значний був розумовий переворот, що зріс на ґрунті досліджування пам'ятників в'язичного світа, візьмемо докази з найрізнішших сфер діяльності. Почнемо з штуки, де більш усього почувала ся важка опіка релігії. Різні галузи штуки, архітектура, малярство, музика та спів 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 доказує, 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 брідкості людського тіла панувала в християнському малярстві в середні віки. У так зв. римських мозаїках на кожному кроці подибуємо негарні, звівечені лица 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 естетичне 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 художний та цілком світський характер. Відомо, що малярі епохи Відродження в Італії брали взірцем за для Мадон живок, у яких вони були закохані.

Перейдемо тепер до сфери моральності 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 умертвленнях 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 (св. Олексій, св. Лизавета, св. 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 вирости на ґрунті вивчення творів класичних письменників — і подиву вашому не знайдете меж! Повага до потреб людської природи і делікатне епікурейство стають окликом цього нового життя, що кличе до насолоди всім красним — красою, поезією та штукою. 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 вживати поганством те, що в дійсности так само моральне, як і християнство. Розуміть ся, для мене завше буде головним авторитетом св. Письмо, але не можу утаїти, що у старих поетів

та філософів подибують ся іноді такі високі міркування, над якими замислюючись, я роблю ся лїпшим“. Аскетичному принципови моральности, заснованому на побореню пристрастей та припнженю 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; нї, хай краще людей хвилюють пристрасти, хоч се може й глупо“. 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 намагане відокремити моральність від звичаю та церковного авторитету 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 безпосереднім впливом суспільних ідеалів античного сьвіта. Дослідї над демократичними інституціями Греції та Риму мали великий вплив на державні теорії епохи відродження. Під впливом античних поглядів по трохи змінюють ся попередні державні теорії і на місце середньовікової ідеї всесьвітньої монархії, яку з таким захватом вихвалював Данте, став вчене про самовладу народа, з якого волею повинні числити ся володарі. Ся ідея викликала грізні філіпіки у Етьєна де-ля Боесі; вона звучить гнилом

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

Італії випала почесна роля бути посередни-  
цею між античною цивілізацією й рештою люд-  
ськості. Головні причини сього явища дві: перша  
— жадна сторона у Європі не була в таких  
близьких зв'язках із Римом, як Італія. 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; знаменитійші поети Італії (напр. Данте) вва-  
жали великих поетів Риму (напр. Вергілія) своїми  
національними поетами; другою причиною, що  
надала Італії передову ролю в боротьбі з серед-  
ньовіковими традиціями в справі розповсюдження  
світського античного світогляду, був виємковий  
стан її політичного та соціального устрою. Дя-  
куючи особливим історичним умовам Італія в по-  
рівнанню з иньшими державами Європи менше  
терпіла від феодалізму та утисків центральної  
влади. Власне кажучи вона не творила одної по-  
літичної цілості, а здавна була поділена на ве-  
лике число дрібних самостійних держав, яким  
приходилось хитати ся між папою та імперато-  
ром. Хоч поділ Італії 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 покладало свої гордощі 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. Пізнійше, коли міста підпали під владу тиранів і республіка повернула ся в прінціпат, 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 терпіня 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 *Virtù*. По

гадці Бурггарта ся Virtú не тільки репрезентує собою характерстичну 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 придбання рукописів класичних 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 відкриті багатьох памяток класичної літератури, між иньшими твору Квінтіліана *De institutione oratoris*. Золотим віком фльорентийського гуманізму було урядування внука Козімо-

вого Льоренца Медічі. Гуманізм, що з початку пригнічував розвій національної літератури, тепер сам починає відповідати на питання розбудженого 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 найвище 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 в віллі в Кореджіо, брало участь дев'ять учених. Після добірної вечері було улаштоване читання Плятонової „Учти“ і дебатовалося питання про так звану плятонічну любов. Окрім того що року 7 листопада в день, який уважали роковинами народження Платона, відбувалося загальне урочисте зібрання академії. Святю розпочинало ся вечерею, на якій члени обговорювали різні питання Плятонової філософії; потім улаштовувалося 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 святкам думок, і через те не диво, що на збори Платонівської академії з'їздили ся освічені люди з усіх країн Європи, щоб подихати атмосферою висших ідей, пережити декілька хвилин розумового підвишеного настрою і заховати в собі високе поняття про італійську культуру.

Переходячи з Фльоренції до Риму, ми вступаємо в иншу сферу ідей та відносин. Культура гуманізму в Римі не була предметом національних гордоців та духової потреби, як у Фльоренції. Тут на першій пляні стояла політика. Одні папи (як напр. Микола V або Лев X) відносились прихильно до гуманістів; инші (як напр. Павло II) переслідували їх. Загалом одна кляса гуманістів завше користувалась прихильністю пап, — се гуманісти дипломати, через те, що в боротьбі, яку провадила 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. Колучіо, Салютаті, Леонардо Бруні, Поджіо та ин.) починали свою кар'єру на посаді папських секретарів. Вигнане папи Євгена IV з Риму і десятилітній пробутток його у Фльоренції були важним фактором у розвою римського гуманізму. Із осіб папського двора, що підпали впливови фльорентийського гуманізму, був один — Перентучелі, 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-

щирішим прихильником нового руху, листував ся з гуманістами, закликав їх до себе, давав різні роботи. Він пожертвував відразу 100.000 гульденів на закупню 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 папському престолі знаменитого гуманіста в особі Пія II, відомого в науці під іменем Енея Сільвія (Піккольоміні). Обібраний папою Еней Сільвій, автор латинських віршів та одної латинської любовної повісті, за яку він був колись увінчаний „поетичним“ вінком, соромив ся свого минулого, вдарив ся в пієтизм і більше цікавив ся запропонованим хрестовим походом проти Турків, ніж успіхами гуманізму. Із гуманістів він заховав прихильність лише до одного археолога Флявія Бйондо, який у своєму творі *Roma instaurata* дав першу пробу археологічної топографії Риму. При Павлі II папська курія стояла ворожо супроти гуманізму. Павло II почав із того, що розв'язав колегією папських секретарів, яка зробила ся справдішнім жерелом гуманізму, бо вчених, що не мали певного заняття, 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 звелів віддати його на тортури і витримати чотири роки у в'язниці. Другим способом, що ним папа хотів зупинити розвій гуманізму, було замкнене Римської академії, заснованої у Флоренції, і переслідуване її членів, у котрих папа вбачав безбожників та революціонерів. Присікавшись до того, що голова академії, сьмішний дивак Помпоній Лето, обібрав собі прозвище *Pontifex maximus*, папа звелів 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 починалася в ті часи. Толерантність його рівнялася його любові до науки: він захищав від нападів інквізиції падуанського професора Петра Помпанацці, що відкидав безсмертя 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 блискача 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 любові до класичної 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 класичною 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. Найзнатійший з гуманістів, що жив при дворі Альфонса, був Льоренцо Валля — Вольтер XV в., що був остільки хитроумний, оскільки здатний до аналізи та руйнування (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 швидко 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 ця невеличка книжка, де була виявлена і виставлена на ганьбу вся система фальшивництва, на яких папи опирали свої претензії до влади над Італією та Римом. Скритикувавши 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 церква. 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 інших 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 Європу, що в Мантуї при дворі князя Гонцаґи жив і працював знаменитий педагог Вітторіно де Фельтре, що лічить ся батьком нової педагогії 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 збогачення життя людськості, наставив здатність до критики і поклав підвалину сьвітській науці. Мало лишилось таких галузей у сфері науки, в які італійські гуманісти не принеслиб обновлення. 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 вивчення 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 відношенню мав мало принадного. Се були люди горді, що вважали себе вищими організмами і вперто вимагали слави та грошей. Більшість їх не вимагала від життя нічого ідеального. Байдушні до релігії, моральности та горожанських обовязків вони без вагання продавали себе таким людям, як Франческо Сфорца або Чезар Борджія. В самому їх відношенню до класичної літератури, а надто до римської, брало перевагу замилюване до форми; більшість ставила своїм ідеалом виробити ціцеронівський стиль і хто більш до сього наближав ся, той користувався більшою пошаною. Тільки безкраїм замилюванем

до класичної старовини поясняєть 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 народженню 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 інші. Поруч із впливом італійських гуманістів ішов вплив і самої Італії, до якої що року тягло не мало талановитих молодиків для здобуття високої освіти; ці люди обертали ся в кружку гуманістичних громад і були пропагаторами класичного знання в Німеччині. Таким був напр. піонер німецького гуманізму Петро Лютер, що викладав класичні мови в багатьох університетах Німеччини. Німецький учений Гайтер 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 Геріус 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 знання веде до руїни, коли воно сполучене з затратою благочестя“ навчає Геріус. „Вивчення класиків повинно, по словам Атріколї, підготовлювати нас до розуміння свв. Письма“. Вімпе-лїнг у своїй похвальній промові на честь Атрі-

колі каже, що наука для нього служить тільки способом утримання своїх пристрасних 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 Вілбальд 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 єї 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 роль 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 виявляють 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 класичної літератури був Генріх Бебель, один із кращих сатириків Німеччини, автор знаменитих Фацецій, у яких дотепно і злобно висміював хиби попівства. Як що можна сказати про ерфуртський та тібінгенський університет, що вони стояли на чолі нового руху, то кельнський університет, навпаки, плекав схоластику 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 викладів 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 Святого 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 знущання над Христом, що жидівські медики отрокують християн. Щоб зупинити се зло Пфеферкорн уважав konieczним одібрати у Жидів книги Святого Письма, запевняючи, що коли сї книги будуть одібрані, Жиди не завагають 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, вивдавши 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 питання з боку вільности переконання, Райхлін каже, що коли християни забороняють иньшим 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 вражіння 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 світ, — писав Муціян Руф, — поділив ся на дві партії, одні за дурнів, иньші за Райхліна“. Полеміка гуманістів із обскурантами викликала багато дотепних памфлетів та сатир, але жаден твір написаний гуманістами, не зробив такого непоборного вражіння 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 схолястиків 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 кельнських обскурантів. Сей Ортуїн мав репутацію чоловіка не аби якої високої моральности, та в листах до нього обскуранти розповідають про свої грішки, прохають 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 Лянґшнайдер, негідний бакалавр теології, прохає розв'язати питанє, 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 Плїнія? Дуже цікавий лист якогось то Конрада Долленкофюса з Гайдельберґа, 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 инші 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 тойж



соли у вухо — і хвороба запевне зникне. Листи „темних людей“ зробили велику сензацію в Німеччині і розповсюдились дуже швидко. Загальне враження, яке лишаєть ся у читача від тих листів, виявляєть ся в тім, що противники Райхліна, що чванились своєю вченістю, на правду були величезні неукы, що вважали Плінія 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. Пфеефкорн, що вважав себе найбільш зачепленим листами, видав свою апологію, а його оборонці Домініканці вввели 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 складаню 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. Окрім листів гуманісти випустили проти обскурантів новий памфлет під заголовком: „Тріюмф Капітона“ (т. е.

Райхліна, від грецького капнос, дим, так само, як Reuchlin, димок від, Rauch). Сей памфлет написано після того, як папа Лев X звелів відложити роздивлене справи Райхліна на необмежений час. Крім Ульріха фон Гуттена в складанню сатири приймав участь і кельнський гуманіст Герман Буш. У сій сатирі описується бучний в'їзд Райхліна до Пфюрцгайма 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 їдуть заковані в кайдани вороги Райхліна: інквізитор Гохштра-тен, п'яний поет Ортуїн у лавровім вінку, з співцями попереду і з цілим соймом учених навколо. Памфлет кінчить ся таким радісним вигуком: „Радуйтеся, Німці, плещіть у долоні, бо не мале діло зробили ви; ви показали приклад чесної любови до своїх найкращих людей. Від тепер знане буде в пошані, чеснота матиме надгороду, наука спасена. Хвала Богу! По довгім засліпленю 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 класичну літературу, а з другого на теологію, стає вже політичною силою і бореть ся за релігійну свободу Німеччини. Його бурливе життя, се цілий роман із тою різницею, що героїнею сього роману була не жінка, а ідея соціальної та

релігійної свободи Німеччини. Один із перших його творів був вірш *Nemo*, в якому він обрушується на формальну схоластичну науку, що пивдючить ся своїми титулами та дипломами і з призи́рством дивить ся на молоду гуманістичну науку. На погляд теологів та схоластиків, каже він, ко́жний з нас не титулованих учених на́правду ні́що (*nemo*). В тім, що ми пишемо, вони шукають поперед усього ересе́, і коли їм пощастить знайти щось подібне, кричать усі гуртом: „В огонь книжку!“ А про те вони самі зробили в релігії забобон і обдурюють нарі́д бабськими казками. Другим його твором була сердита та дотепна сатара *Phalarismus*, направлена проти жорстокого герцо́га Ульрі́ха Ві́ртемберського, котрий по злоді́йськи скарав його стрийного брата Ганса Гуттена. Потім іде ряд памфлетів, направлених проти Риму. Найвизначні́йший із них, се дія́льоґ „Вадиск або Римська трійця“. Власне се не памфлет, а ці́лий мані́фест проти Риму, з яким можна поставити поруч хіба одночасно ви́дане голосне пи́сьмо Лю́тера до шляхти німе́цького наро́ду. Зміст дія́льоґа — розмова Ері́гольда зі своїм приятелем Вадиском, який тільки що поверну́в з Риму і в приятельській бесі́ді спо́віщає його про наслідки своїх спостере́жень над римським життєм. По словам Вадиска три рі́чи особливо цї́нять у Римі: па́пську вла́ду, релі́квії і інду́льгенці́ї. Три рі́чи виносять із собою всі́ ті, хто побу́вав у Римі: притупле́не сумлі́ве, зі́псований жо́лудок і пу́стий га́ман. Про три рі́чи не люблять слухати в Римі: про ре́форму по́півства, вселенський со́бор і про те, що Ні́мці́ починають прозрі́вати. Три рі́чи заважають Ні́мцєви прозрі́ти: ту́поумство волода́рів, підупа́д нау́ки і лю́дські забобони. Ви́числюване римських поро́ків обіймає собою декілька сторіно́к. Вислу́хавши опові́дане Вадиска, Ері́гольд з обуре́нем ви́голосив:

„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 присуджувала на спалення всі його твори. Гуттен у той-же час видав булю зі своїми увагами. Ось його увага до того місця, де папа каже про необхідність віддати на спалення твори Лютера: „Твоє бажане, папо, вже виконане! 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 питанню, 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 повітря своїми мізгами. 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 скупитись 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 світло правди. З нами Бог! Хто захоче в подібних обставинах залишити ся дома? Я бо-дай зважив ся. Се — моя девіза!“ Не почуваючи себе безпечним у Німеччині, Гуттен переніс ся до сусідної Швейцарії і оселив ся з початку в Базелі, а потім у Ціріху, де знайшов притулок у реформатора Цвінглія. Тут у 1523 р. він скінчив своє бурливе життя. З початку по Німеччину розійшлась поголоска, що Гуттена отроїли

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

Зовсім иньшого типу гуманістом був Еразм із Роттердаму, 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 Роттердамі, з по-чатку вчив ся в знаменитій девентерській школі, де в числі його вчителїв був Олександр Гегіус. Атріколя, 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 непрємно вражали його, так що при першій можливості він утік звідти і в ролі секретаря одного прелата поїхав до Парижа, де вступив до париського універси-тету. Але париський університет не справдив йо-го надії; там усеж панувала схоластика і тільки в відчитях професорів Італіянців ледви пробли-скувало проміне гуманізму. Пробувши там де-кілька 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 жите. 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 виконувана постів та звичаїв і в загальї 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 сьв. Письма. В 1506 р. Еразмови нарешті пощастило адїйснити свою улюблену думку — побувати в Італії. Він відвідав Болонїю, побув декілька місяців у Венеції, де в друкарні Альда Мануччі надрукував другє виданє своїх приказок, і нарешті прибув до Риму, де його витали з великою пошаною тамонїї гуманїсти. Кардинали Бембо та Гріманї 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 гуманїсти 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 взірєць сатири в Лукіяновому стилу. Дотеп та тонка іронїя, що нагадує Лукіяна, чергуєть ся в нїй з реалїзмом малюнків і чесним обурєнєм сатирика. Виданє „Похвали глупоти“ було кульмінаційним пунктом репутації Еразмової; імя його було на устах усіх гуманїстів, що вважали його своїм керманичем; обскуранти та теольоїи 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 видавцями. Еразм біднував як і раніш. Надіі 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 видане тексту Нового Завіту зі своїми увагами, що творять епоху в вивченню тексту свв. Письма. Еразм прибув з Англії в часи, коли боротьба Райхліна з обскурантами дійшла до найвищого 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 елєгіатичний, по вдачі супокійний, ворог усяких острих способів і тим більш усякого насилля. В його душі не було і спогаду того ентузіазму, який примушує чоловіка самохіть зрікати ся супокієм 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 свв. Петром“. З другого боку загальний напрям діяльності Еразмової не мав у собі нічого реформаційного або сектанського. У ньому не було жадного догматичного озлоблення проти католиків. Він повставав проти схо-

лястиків та ченців, бачучи в них ворогів вільного дослідю; 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 намагання відхилило його від Лютера. Се відхилене зростало в міру того, як він переконувався, що замість знищеного католицького догматизму повстає догматизм лютеранський, однаково ворожий науці й свободі дослідів. Наслідком 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 егоізмом і не бажанням зиску, а християнською моральністю, повинен уживати свою владу на благо підданих. Невеличкий трактат Еразма має велике значіння в історії політичних наук епохи Відродження, як благодіючий протест проти тої безсердечної політики егоїзму, що знайшла своє зображення в творах Макіавеллі. Взірцем Colloquia були тускулянські бесіди Цицеронові. Ні в одному зі своїх попередніх творів Еразм не виявляв такого замишування до класичної старовини, як у цьому. В розмові „Релігійний бенкет“ він просто каже, що серед великих людей старих часів було не мало таких, яких по святості життя можна поставити поруч зі святими. В розмові „Про паломництво“ він висміює забобонність, зовнішнє благочестє, паломництва по св. місцях. Один із найдотепніших діялогів, се „Рибодство“, де автор висміює 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 головні галузі 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 блиском, яким вони отточували її. На ньому виховували ся найбільші письменники Англії, Франції та Німеччини; читаючи Рабле, Монтеня, Бекона, Шекспіра та інших, ми на кожному кроці подибуємо ідеї Еразма, які розширили їх кругозір, надали їх думкам новий лет 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 вишій 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 річами, 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 філльофії 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 Франціск I заснував колегію

треох 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 аустрілись на французькому ґрунті з початку XVI в. і знайшли собі там чимало прихильників. При дворі високоосвіченої сестри Франсуа I, Марґарити Наварської, однаково щиро витали і людий реформи, як от напр. Кальвіна та Фареля, і пропаґандистів ідей відродження, як Доле, Депеніє, Маро, з яких останній одночасно був прихильником і гуманізму і реформ. Як гуманіст, він перекладав Вергілія, 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 найвидатніших членів літературного кружка Марґарити Наварської був її особистий секретар Бонавентура Депеніє. Житє сього чоловіка повне пригод, утрат та найрізніших 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 поручення — віддати до оправи пошарпану „Книжку призначеня“. Але в першому шинку два католицькі ченці крадуть сю книжку, рахуючи мати з неї чимало зиску, а натомість 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 порошок 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 познущати 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. Боючись, аби книга не попалась на очи його ревнивій жінці Гері, він у туж мить посилає Меркурія на землю, щоб доконче віднайшов стару книгу. Четвертий діяльог має дуже мало спільного з попередніми; се розмова двох псів — Геляктора і Пампфюса, в образі яких Деперіє хотів зобразити два типи людей нового часу, з яких один ентузіаст, 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 проведення 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 змісл 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 нинішні секти. Проводячи подібні погляди Деперіє і його приятелі не мало допомогли справі свободної думки у Франції. В епоху догматичної лютости і скрайнього напруження релігійного фанатизму, сі 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 нинішні. 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 відбитє 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 спасенє громади.

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

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 Літуже, він пішов до Іратіні, 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 Доле, щоб надрукувати його вчені праці. Тут він видав переклад Гіпократів і Галена і надрукував першу частину свого роману Гаргантюа (1534 р.) В 1537 і 1539 р. він двічі ходив до Риму, де випросив собі повне прощення 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 попівства Рабле вийшли ще три книги його роману, 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 майбутнього 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 Грантузіє, короля розумного і доброго, і Гарганелї, доньки короля метеликів. Він родився з вуха своєї матери і перший крик, який він видав був: „A 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 зросла на ґрунті гуманізму. На виховання Гаргантюа покликано якогось Тубаля Ольоферна, якого наука — злобна карикатура на схолястичну педагогію. Навчання азбуки складалося з того, що учитель наказав своєму 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 Доната, на вистудіювання якої треба було потратити 16 років і 5 місяців. Таке гаяне 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 слав. 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. Вагання напосіло короля. Його сусід Пилип де Море пояснив батькови Гаргантюа, що всьому винен учитель старої школи і радив закликати иньшого; він радив Понократа, в якого особі Рабля вивітти педогога нової школи, педогога епохи Відродження. По нараді ухвалили відправити самого Гаргантюа з Понократом до Парижа. Новий учитель уживає 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 обмежується релігійне виховане Гаргантюа, що має виключно протестанський характер; нема ні постів, ні сповіді, ні божих служб. Потім Гаргантюа в купі зі своїм учителем займають ся астрономією, помічають, у який знак зодіака входить сонце і т. н. Потім повторювали лекції попереднього дня, при чім головна увага звертала ся не на механічне виучуване, а на проведенне вивченого в житє. Поруч із вихованем розумовим іде й виховане фізичне, наука чергуєть ся 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 складаєть ся, про способи, які вживають ся при приготуванню 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, фехтуванем 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, стежать 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 лани, ходили на фабрики, заводи, в решті знайомилися з практичним життям. Така була теорія та практика нової педагогії, що домагалася 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 вириває з корінем дерева, нищить ними цілі полки ворогів, або проганяє їх геть; у загальї за декілька днів війна кінчить ся. Велику прислугу Грангузіє зробив велитень-чернець, брат Жан, що держалном від хреста перебив багачко 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 *тэлема* — вільне бажане). Се був величезний, шестиповерховий будинок із лупаковим дахом та чудовими помешканьями: навколо були різні службові будівлї, купелї, галерії образів, театри, бібліотеки і ин. Багачко 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 вподоби; дивно, що ця воля не тільки не мала кепських наслідків, але викликала у кожного з телемітів бажання бути як найліпшим супроти иньших. В першій книжці міститься опис звичаїв телемського монастиря, иньші чотири книжки присвячені синові Гаргантюа, Пантаґрюелю. По смерті 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

фільософією чоловіка, Рабле так зацікавився оригінальною особою цього французького Фальстафа, що сам Пантагрюель відходить на задній план, а Панургі зі своїми незліченими дотепними штуками приваблює до себе цілковито увагу читача. Коли у Панурга повстає фантазія одружитися, Пантагрюель наказує зварядити цілу флоту і від'їздить у купі з ним до пророчні „Божественної пляшки“ (l'oracle de la dive Bouteille), щоб довідатися, чи буде Панургі щасливий? Мандрівці зупиняються біля різних островів, яких не можна вишукати на жадній мапі. На одному з них царює втілене Посту (Quares me Prenant), якесь довге і сухорляве страховище, що їсть одну лише рибу і продає індульгенції. Ціле населення острова провадить вічну війну з людністю сусіднього острова — супротивниками посту, Ковбасками — так Рабле охрестив протестантів, що відкидали пости. Відси мандрівці їдуть до двох сумежних країн; на одній живуть папфіги, на другій папімани. Під першими він розумів кальвіністів, що показують дулю папі; під другими прихильників папської влади. Зацікавившись 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 Abegaux (абати), Evegaux (єпископи), Cardingaux (кардинали). Птахи більш нічого не роблять, тільки скачуть і співають під гуки дзвонів. Цар цього величезного пташника — назвичайне бундючна птаха Raregaux (папа). Вона майже завжди сидить у своїй позолоченій клітці, оточена cardingaux-ами, що стоять перед нею на вколішках 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. Царця цього острова — Квінтесенція — годуєть ся категоріями і сілльовізмами; в ній не важко пізнати гніздо схоластики і заклятого ворога гуманізму, знамениту Сорбону. Минувши ще кілька стацій мандрівці нарешті приїдять 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 світ, до себе, і оповідajte людям, як багато чудес на землі. Найфілософія ваша студіює сей світ, який обіцює людям таке множество нових відкрить, що всі попередні знання покажуть ся в порівнянню 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 відкрив ще багато таємного, що заховує 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 глузуванню. 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 кождий справжній художник, руйнуючи одною рукою, він будував другою. В вихованню 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.

---

## V. Монтень і його „Нариси“.

Розвій раціоналістичної і скептичної думки у Франції закінчився творами 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 являється 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 являється втіленням витревалості і поміркованості, 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 пристрасті. 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 висловлюються 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. Різносторонність 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 сьому зрозуміню вбачає лґки 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'орґанізованої голови“. В своїй кабінеті, під власним іменем, написаним на стіні, він намалював дві чарки ваги з написом: *Que sais je?* (Або я знаю?). В отсій девізі — завважує Прево Парадолль — криється ключ до цілого світогляду Монтеня; він не каже: „Я не знаю“; він піддає сумнівови самий сумнів, він каже: по чім знати, на чийм боці правда? Безстрастє і самоопанованє 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 сьому 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 вище 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 загальні має епікурейський характер, але є в ньому деякі риси, що нагадують мораль стоїків. Уважаючи метою людського життя — досягти щастя, він оцінює саму чесноту і моральний обов'язок на стільки, на скільки вони не суперечать його головному принципові; всяке силування людської природи в ім'я абстрактної ідеї обов'язку видавалось йому божевілем. „Хіба останньою метою чесноти, — каже він — не є те моральне задоволення, 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 обов'язками чоловіка — обов'язки супроти самого себе. Обов'язок сей вичерпується оськими 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 загалі пізнати самого себе. Потім іде другий обов'язок — виховати себе для щастя, то є, виробити такий стан духа, при якому щастє відчуваєть ся сильніш, а нещастє 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 (незадоволенє, честолюбство, бажанє багатства, влади і т. п.), які можна зменшити працею над собою. Обов'язок чоловіка бороти ся як з одними, так і з другими: перші треба переносити покірно, як неминуче зло, піклуватись розважити себе, замінити хибн одного орґана подвійною діяльністю другого; що до нещастє другого рода, то супроти них треба ставити ся з філософичним поглядом, тоді в значній мірі зменшить ся їх острота. Далі за обов'язками чоловіка в відношеню до самого себе йдуть обов'язки в відношеню до інших людей. По думці Монтеня відносини сього рода регулюють ся принципом справедливости: кождо-му чоловікови треба віддавати те, що слід, не забуваючи про справедливість у відношеню до самого себе. Треба бути справедливим у відношеню до жінки, поводити ся з нею коли не з любовю, то з повагою, так само треба поводити ся з дітьми, піклуючись про їх вихованє. Той сам принцип мусить панувати і в відносинах до приятелів, на приятель яких треба відповідати такою самою приятелю. Ворог усякої переседи або сантиментальности, Монтень переконаний, що строго переведений принцип справедливости більше ніж який инший здатен забезпечити щастє 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 реформа, 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 опираєть 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, знидїле, 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 системи 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 тішитись щастем і зі стоїцизмом переносити ті нещастя, які посилає йому доля. Таким робом розвій ума і формоване характеру; ось головні завдання виховання. 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 вихованем, тоді як Монтень в ролі мораліста дає перевагу розумовому і моральному вихованю. „Тканина людського життя — завважує він — складається 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 пам'яттю, але також і над розумом, мусить привчати його до самостійного думання“. Щоб виховане мало розумну ціль, на думку Монтеня, треба наперед пізнати вдачу і нахили дитини; не треба напихати її силою різних відомостей, не застрашувати карами, але ступнево і уважно треба прислухати ся до голосу її власної розвової 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 доказане і самостійно перероблене 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 читати 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 цього століття зустрічаємо в Англії декількох мужів, зацікавлених ново відкритими пам'ятками класичної літератури. Такими мужами між иншими були Кентерберийський архієпископ Томас Арондель, що листував ся з фльорентийським гуманістом Колюціо 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 сьвітських 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-

бібліотеки Оксфордського університету він жертвував чимало грошей і рукописів класичних письменників, рукописів, що закуповував 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. виїшло 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 мусіли доконче спіткати ся з відживаючими принципами середніх віків, якими всеж таки по інерції кермувалось громадське життя. В тій боротьбі взяла як найживішу участь література і белетристична форма явилась досить відповідним засобом для осміювання старих порядків і поглядів та проведення в життя 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 Платона на громадські ідеали гуманізму. Коли Мор змалював у своїй Утопії план ідеального громадського устрою, він без жадного сумніву мав на кожному кроці перед очима Платонову 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 властей 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 Гіфльодесом, 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 власності в Утопії, де так само як у Республіці Платона нема приватної земельної власності; єдиним власником землі являєть ся 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 патріархи або начальники родів. Як тільки родина переростає се число, нові члени відходять і складають нову колонію. В кожній родинній громаді містять ся два послугачі, що виконують найприкрішті і трудні праці, до яких залучуєть ся між иньшими і польоване. Щоб не було занадто острої різниці між людністю міст і сіл, кожда родина по певнім часі обовязково від'їждить на два роки до міста, бере участь у міських працях і т. д. Гроший на Утопії нема; все, що треба Утопійцям, він може одержати на громадському ринку; в містах, подібно до Спарти, улаштовано громадські їдальні. Хоча людність Утопії займаєть ся головним чином хліборобством, але крім того кожний мусить вивчитися якогось ремесла, бо кожда родина сама приготує для себе все потрібне: білизну, одержу, обув і т. д. Брак гроший викликає у Утопійців особливий погляд на „благородні“ метали, 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 власті вони-ж таки й скидають його з князівства. Докладно описавши устрій життя Утопійців автор устами Рафаеля висловлює своє щире переконане, 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 виховання 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 виховане. Перше, що рекомендуєть ся тут учителям, се лагідне поводжене з дітьми. Замість звичайних у ту пору мір сурогости, що лише роз'ятрюють дітнів, Атем радить прищепити їм любов до науки, зробивши самі виклади тої науки цікавими 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 виховане учеників. Знову-ж із огляду на те, що метою кожного виховання є приготуване людей до життя, Атем підкреслює необхідність плекання в душі дитини високо-моральних принципів, послуху старшим і дисципліни.

Студіюване впливу ідей Відродження 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 пєса 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 пєси 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 значінє 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, подибуємо 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 удержанню 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 виєднав 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 Боредаж 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 втручатися в справи акторів. Тепер, від коли театральні будинки повстали за межою 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 противдїланє 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 пошестей і б) причини внутрішні, моральні. В кінці XV в. пуританські погляди все більш і більш розповсюджувалися серед льондонської людності, а по навчанню сеї секти театр уважався інституцією диявольською, твором 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 Глобус 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 задньому 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 віден горожанин Анжера вели переговори з королем Джоном. (Шекспірова драма: „Король Джон“). Під бальконом була уміщена маленька внутрішня сцена; тут напр. стояло ліжко Дездемони і тут же автори в „Гамлеті“ грали пантоміму отруєння короля. Праворуч балькона містився оркестр. Головною хвилюючою будівлею 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 убране сцени обмежувало ся лише на удраповане 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 дошці, 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 заведення 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“ залізні 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, нагрома-

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 звуться попередниками Шекспіровими. Се був чоловік із клясичною освітою, магістер штуки і автор популярного в свій час роману „Евфюес“. Склад і мова сього роману — штучні, підсоложені клясичними порівняннями, грою слів і стилістичними оздобами; — роман був у моді в часи Елізавети і від імени героя роману його стиль став відомий під назвою евфюїзму. 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 Діоген, а також їх прислужники, що силкуються випередити один одного острим розумом і сьмішать публіку. Не мала заслуга Ляйлі полягає в тому, що він увів прозаїчний діяльот 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 діяльота, як у Ляйлі, і коли порівняємо діяльоти 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 переконуємося, що Ляйлі мав свій вплив на Шекспіра.

Крім Ляйлі в кінці XVI в. тішився великою славою Томас Кід, якого криваві трагедії (Джеронімо і Гішпанська трагедія) так прийшли до вподоби 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 висшу освіту переважно в Оксфордї і Кембріджі. Під рукою класично-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, найталановитішого 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 кар'єру 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 класичним, належить ся будучність, і покладав увесь свій талан на те, аби надати їм класичну 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 натуральнішою дікцією. 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 виданню 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 чортові свою душу. В сьому й полягає головна різниця його від Фауста Гетевого. Так само і Мефістофель Гетевий не подібний до Мефістофеля англійської драми. Перший — дух запереченя, дух іронії, справжнє втілене 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 Жиди являють ся дві пристрасти — бажане наживи і почутя пімсти. Сим 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, головнo 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 прийдуть до нього з уклоном. Ся трагічна риса вдачі Мальтійського Жиди 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 відтворення певної історичної епохи; під його рукою драматична хроніка прийняла 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 дівчих 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 Ельфи, і помістив у саму драму декілька помічних сцен, в яких дієвими особами виступають прислужники.

Коли виключити ці сцени, так незграбно зв'язані 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, замальовані артистично.

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

завдання інакше, ніж Марльо, і змалював Бекон 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 Фаустом 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 оживлення і веселости надає Гріновій драмі особа фамулуса Беконового Майльза, який сідлає самого чорта і на нім 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—повстанє графа Кендаля і деяких інших вельмож у спілці з шотландським 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 повстанню. 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 романіста. Він не стільки дбає про єдність драматичного інтересу і обробленє характерів, скільки про складність інтриги і різнородність авантур. Але переносючи роман з усею його складною фабулою на сцену, Грін уміє звязати нитки сеї рябої тканини так, що вони справляли бажаний ефект і не перешкаджали інтересови цілості. 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 Грінові 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 плану в значній мірі навіть у малюванню характерів вони вживають таких самих способів, так що різниця між ними в відношенню до артистичної техніки полягає не стілько в самому замислі, скілько в більшій чи меншій мірі на його викінченню.

---

## УІІІ. Шекспір.

Шекспір був ровесником Марльо. Він уродився 1564 року в Стретфордї, на річці Евонї, в графстві Варрік; дїм, у якому він уродився, доси ще показують одвідачам, хоча, звичайно, його не раз перебудовували. Біографічні відомості про Шекспіра надзвичайно бідні. Відомо, що батько його з початку був досить заможний чоловік, володїв двома будинками в містї, та потім матеріально звівся нїнащо, і се власне примусило його, як переказують, узяти молодого Шекспіра із місцевої класичної школи, де він придбав сякі-такі відомості в класичних мовах. Документально відомо, що 1585 року Шекспір одружився з Ганною 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 троє дїтей. При такому станї залишатися в Стретфордї для молодого і енергїчного чоловіка було просто неможливо, і покинувши 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 Блякфраєрського театру, що належить до Борбеджа. Він авансує так хутко, що викликає задрість у Роберта Гріна, який на підставі того, що Шекспір почав свою драматичну діяльність перерібками драм своїх попередників, називає його вороною, оздобленою чужим пірем, Іваном на всі руки, майстром, що уважав себе за єдиного чоловіка, який вмів потрясати сценою<sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> В англійськїм тексті shake-scene, трясн-сцена, натяк на прозвище Shakespear, що значить трясн-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 ним його покровителю і приятелю, лордові Саутампτονу. 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 Лондоні 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 видно, лондонські тріумфи мало задовольняли Шекспіра, бо щось біля 1608 року, під час своєї найбільшої слави, він залишає Лондон і переселяється до рідного міста. Впрочім він 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 недостачі 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 вихваляє 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. Із епітета мильний (gentle), з яким завше згадували Шекспіра, видно, що в його вдачі переважали делікатні, м'які риси, які завше очаровують людей.

Драматичну діяльність Шекспіра досить зручно можна поділити на 4 періоди, що вкупі з тим будуть і моментами в розвою його творчості і сьвітогляду. До першого, найвчаснішого періоду Шекспірової творчості, крайніми межами якого треба поставити час приблизно від 1587 до 1594 р., належать головні перерібки чужих драм (Генріх VI, Тит Андронік, Усмирене Непокірної, Перікль, Комедія Помилки, Два Веронці і Змарновані любовні заходи), яких успіх на сцені викликав таке обурення з боку близького смерті 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 Помилки) і італійських комедій та новел (Усмирене Непокірної, Два Веронці). Трагізм і комізм цих драм цілком зовнішній. Так у трагедіях доказом першого являють ся калюжі крови, відрубані і вирвані язики, за те в комедіях комізм оснований на грі слів, або на зовнішній схожості, переодяганню жінок у мужеське убрання 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 Генріку VI.

Другий або середній період Шекспірової творчости обіймає собою мало не 6 років (1595—1601). Тут талант Шекспіра доходить до давнього розвою і виявляє свою силу в витвореню найрізнійших 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 иньших творах цього періоду можна завважити глибоке зацікавлене сутю життя і живіший інтерес до сучасних питань. В Венецькому купці поет порушує поважне моральне питання про відносини формальної юридичної правди до правди висшої, моральної, основаної на співчуттю, милосердю; потлумлене Шайльока показує, на боці якої стояв сам Шекспір. В комедії Дванацята ніч в особі Мальволіо 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 докори короля і навіть власна мати вирікаєть ся його. Найбільш оригінальним здобутком другого періоду Шекспірової творчости є група історичних драм з 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 сього 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 лишкою надолужується артистичною вартістю самим епізодів (історія Фальстафа в Генрісі IV). До сього-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 якій світлому тлі малюється понура особа меланхоліка Жака, якого сентиментальна меланхолія являєть ся немов прольоґом до поважнішого і глибокого розчарування Гамлета.

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

В третьому, доріслому періоді сей мотив стає переважаючим, і головним завданням поета являєть ся малюване захитаного пристрасстю чоловічого духа. Так Гамлет, се трагедія розчарування і пімсти; Макбет — трагедія честолюбности; Отелльо — трагедія заздрости і руйнування ідеалів; Король Лір збудований на мотиві дитячої невдячності, що отрокує душу героя, а Тімон Атенський — трагедія мізантропії і розчарування, 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 помічається більше артистичної простоти, стислості і сили.

Четвертий і останній період драматичної діяльності Шекспіра характеризується критикою, як період спокою і примирення з життям. Життєвий досвід зміцнює драматурга і він не впадає в розпук від життєвих суперечок і здається, більше схиляється до віри в перемогу добра, ніж зла. Сей настрій з рази відбивається 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 переконання, що прощене більш радісне, ніж пимста, прощає своїх ворогів, що вигнали його з рідного краю; словом,

усі 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 розторопує 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 влади над серцями людей.

Для того, щоб стати в відношенню 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 питання на історичну точку погляду, студіюючи Шекспіра як найбільш блискуче світило із великої плеяди драматургів часу Єлисавети та Якова, ми симані 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 технічних 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 нівідки було позичати ні багатства ідей, ні власного глибокого знання 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 завдане драматичної штуки. Ся дорогоцінна риса не могла бути наслідком одних лиш емпіричних спостережень; хоча безумовно Шекспір був бистрим спостерегачем людської натури, 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 роздумування. На сьому дарі ґрунтуєть 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 положення. 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 Молїера 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 завдане драматурґа. Від драматурґа вимагаєть ся, щоб він ужив сї дорогоцінні прикмети на послугу драматичним цїлям, щоб зумів зробити певний характер фактором події, що розвиваєть ся перед нашими очима. І в сїм відношеню Шекспір не має собі рівного. Опираючись на свою надзвичайну здібність утворювати

типи, він для розвою пристрастий героїв утворював ґрунт в їх характерах і в окружуючих 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 основи 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 класифікації занадто вузькі 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, невідкупність морального життя. І тут, як і скрізь, він зумів відділити єство від зовнішньої форми і схиляючись перед першим, не надавав великого значіння другій. Думаючи напр. що єством 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 інших найліпших людей епохи Відродження, одним із головних релігійних догматів була толерантність, а єретиками 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 просвітленого нещастем Ліра золоті слова: „Нема в світі винуватих“, якими як авреолею оточуєть ся моральна особа Шекспіра. Так виглядають загальні основи Шекспірового світогляду, на скільки 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 взірці, прибрала драматичні твори в нові і більш закінчені з артистичного боку форми. В половині XVI віку повсталася у Франції ціла школа гуманістів-поетів, відомих під іменем французької Плеяди. Ця школа ставила головним своїм завданням присвоїти французській поезії поетичні форми вироблені клясичною старовиною. На чолі її стояли Пєр Ронсар, що пробував своїх сил у всіх поетичних формах, вироблених старовиною: оді, сатирі і епічній поемі, і Йоахим Ді-Беле, теоретик школи, який у своїй „Обороні французького язика“ висловлюєть ся з призириством про старинний французький театр і кличе своїх товаришів завести у Франції панованє трагедії та комедії в античному змислі. На сей поклик відгукнув ся приятель Ронсара, юнак Жодель, що написав трагедію „Полонена Клеопатра“, яку виставлено членами Плеяди в присутности короля і його двора, при чім ролю Клеопатри виконував сам автор (1552 р.). Величезний успіх „Клеопатри“ серед висших сфер свідчить, що вона цілком задовольняла смак освіченого суспільства в Франції. Написана в суворо-античному дусі, з хорами, вістниками і захованем 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 найвищого 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 світило,

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 провята 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 вітчину, в Руан, цілих три роки пережив у муках вагання й сумніву що до будучого напрямку своєї літературної діяльності; нарешті, коли в р. 1640 появилася його трагедія Гораций (Horace), 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 иньші його трагедії написані в псевдо-класичному стилі. Тема здебільшого позичена з класичної історії або легенди (Цінна, Поліевкт, Едип і ин.); колиж він іноді обробляв 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 дій, 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 значінє 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 хвилюючою трагедією Корнеля є його невмілість творити живі особи, у котрих типове зливалось би з індивідуальним, як се бачимо напр. у Шекспіра. Герої Корнеля — се олицетворенє 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, крізу, що була

власне наслідком сього схвилювання. Відсеи домагане концентрації і строго проведеної єдності дії.

Щоб зрозуміти вповні псевдо-класичну поезію в загальні і псевдо-класичну трагедію з окрема, треба її студіювати в зв'язку 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 точності 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 складається із 4 пісень, Буальо працював щось біля 5 років, так що на кожну пісню випадало більше року розваги, праці і шліфовання. Перша частина містить вступ, у яким Буальо викладає загальні принципи поетичної творчості і перелічує хиби 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-

тедії, 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 співчуття. 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 бездоганим, 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 студіювання 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 значіння поезії і про те, що поет мусить мати на увазі ідеальні цілі — славу, подив і захват сучасників, а не матеріяльні інтереси, бо одна думка про них понижує вже штуку.

Беручи поетику Буальо в цілості треба сказати, що вона має досить велике значіння, як найповніший і найточніший вираз псевдо-класичної теорії. Впрочім між ідеями Буальо є не мало таких, які й доси не втратили ще своєї свіжости. Такою напр. є його увага, що ясности стилю не можна досягнути без ясности думки, що справжнім жерелом поезії є зхвилюване чуття серця,

що письменник тільки тоді може зворушити, коли сам зворушений. Праця Буальо кінчить 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 відчутти в своїх віршах красу і музичність ритму. І се цілком вірно. Мальзерб не належав до тих поетичних натур, що люблять літати на крилах віхнення, 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 поправив граматичну похибку сьвященика, який причащав його, а коли останній завважав, 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 пізнійших поетів.

---

## Х. 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 іспанських зразків („Діана“ Монтемайора). Найліпшим зразком пастирського роману у Франції була „Астрея“ Оноре д'Ірфе, якої герой Селядон став епонімом галлянтного кавалера. Значна роль, яку відіграв жінка в романі д'Ірфе, примушує вже прочувати царство салонів, що має наступити незабаром. Найзнаменитшим із тих салонів був салон маркизи Рамбульє. Біля прегарної господині збирався в першій половині XVII віку тїсний світський і літературний кружок, що надавав тон цілому високому товариству Парижа і впливав на літературу, бо між його членами були Мальзерб, Бальзак, Буатюр і ин. Розмовляли в салоні про все, по черзі порушували політичні новинки, громадські, а також і літературні; хтось із мужчин приносив сонет або мадригал, який зразу підпадав критичному розбору присутніх; закиди і в загальї вся суперечка велася у лагідному тоні, так що навіть

і самолюбний автор не міг образити ся. В загаль-  
тон, що панував у сальоні Рамбульє, був як най-  
делікатніший і галантний. Дами не інакше зва-  
ли одна другу, як „ma chère“ (моя дорога), відде-  
й пішло прозвище „les précieuses“, (многоцінні),  
що з початку не мало ще комічного змісту. Без  
сумніву, література завдячує сальонові панї Рам-  
бульє очищенє язика від безсоромних виразів  
і облагородженє смаку, але також не підлягає  
сумнівови й те, що змаганє до красоти мови по-  
воли прибрало форми манерности і кокетованя ви-  
гаданими виразами, що й було висміяне Моліє-  
ром у його комедії „Сьмішні дорогенькі“ (Les  
precieuses ridicules). На ґрунті штучного сальо-  
нового тону, що панував у сальоні панї Рам-  
бульє, повстали романи панни Скідері, яка за  
молодих років була постійним гостем того сальо-  
ну, а на старість відкрила свій власний сальон.  
Найголовніші її романи були „Великий Кир“  
(Le Grand Cyrus) і „Клелія“ (La Clélie); кождий із  
сих романів обіймає по кілька томів; хоча по заго-  
ловку ті романи нїби то історичні, але в них так  
само мало історичного, як і в пастирському ро-  
мані д' Ірфє. Під старонерськими і римськими  
іменами письменниця виводить своїх сучасників,  
що розмовляють спеціальним штучним язиком  
сальону де Рамбульє. Ті романи були в великій  
моді; навіть париська академія признала їх  
авторці першу нагороду за красномовство. Спра-  
ва стояла так доти, доки Буальє смертельно на-  
вразив сю групу одною своєю сатирою, зараху-  
вавши їх до катеґорії тих псевдо-творів, якими  
може захоплювати ся тільки провінція.

Пробу надати сальоновому романови психоло-  
гічну основу бачимо в творах панї де Ляфает. Ре-  
форма, якої вона піднялась, полягає в тім, що  
вона значно скоротила елемент авантури на ко-  
ристь елементу психологічного. Загибель ко-

раблїв, крадіж, поединки відступають на задній план і займають значно менше місця, ніж аналіза пристрасний 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 панї де Ляфает, виступають перед нами в привабливому світї, і коли вона, вихована в салонї панї Рамбульє, відступає трохи в своїм від житєвої правди, то за нею в кождім разї 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 панї де Ляфает. В першій половині XVII в. французька література була засипана сантиментальними героїчно-пастирськими романами, яких герої витончено і манєрно 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 публі-

ку в 1651 р. роман Скаррона. Сучасні свідощтва констатують, що публіка повернула в туж мить спини до сантіментальних і пастирських романів і взялась за читане роману Скаррона, який мав надзвичайний успіх. Героїв свого роману автор вибрав не з вищої класи суспільства, що зовсім відучилась балакати по людському, а з суспільного дна, із сфери провінціальних акторів. У „Комічній Романі“ оповідасться історія одної мандрівної трупи, що їздить скрізь по Франції у своїм величезнім фуріоні навантаженому різними театральними причаудами. На версі його сидить красуня - акторка, а довкола неї сидять актори, одягнені в на пів історичні, на пів льокайські одіня, озброєні 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, народжувався новий рід роману, пронятого реалізмом і життєвою правдою.

Роман Скаррона, що має багато сцен і типів вихоплених просто з життя, являється 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 подібну еспанських шахрайоватих новель (*La novella picaresca*). Рамкою його є автобіографія героя, молодого чоловіка з гарної сім'ї, але страшенного пройдишвіта, який опиняється в Парижі, знайомиться з різними людьми, переважно з літературною богемою, сам пробує жити літературною працею, терпить голод, не раз попадає з модного салону 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 однім, 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 уважав 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 пляну роману Сервантеса. Подібно як Дон-Кіхот, начитавши ся рицарських романів і уявивши себе мандрованим рицарем, виражаєть ся для своїх чудернацьких учинків, так герой роману Сореля, Люї, син поважного фабриканта шовкових матерій, під впливом читання Астреї уявляє себе пастушком, опускає батьківський дім, одягаєть ся в пастушу одєжу, називає себе Лі-

зісом і наймаєть 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 проводив реально-сатиричні ціли. Щоб досягнути се, треба, по думці автора, писати так, щоб читач зразу пізнав людину, яких бачить кожного дня. Із перших слів автора видно, що він не захоче йти натовпаним шляхом, а буде стремити стати оригінальним. Замість хитрощів, яких звичайно вживають романісти, що наповняють своє оповідання неймовірними пригодами героїв, автор має на увазі оповісти кілька любовних історій, що відбуваються 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 класи, що мирно йдуть собі звичайним шляхом. Одні з поміж них будуть гарні, другі поганні, але се не значить, щоб люди навіть найвищого лету не могли 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 — піднесення буржуазії. Під опікою державної влади, що з таким підозрінням 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 привілеєм вищого стану, попали до рук таких людей, як Лешельє і ин. В тій боротьбі двох клас література ХVІІ в. стояла на боці аристократії, як класи більш освіченої і прихильної до літератури. Свої антибуржуазійні тенденції автор висловлює в багатьох місцях свого роману. Коли розглядати

останній в артистичного погляду, то він виступав перед нами як ряд жанрових малюнків, написаних із великою силою і значним числом деталей. Нїде 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, стає карикатурою.

---

## XI. Паскаль.

Найвизначнішим письменником першої половини XVII в. був Блез Паскаль. Крім творів цілком наукових він лишив по собі дві праці: Провінціальні 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 добитися засудження Янсеністів на соборі католицького духовенства. Лишалось лише Сорбоні сказати остатнє слово і тоді сам Пор-Рояль був би відразу зачинений. Паскаль, що співчував Янсеністам і прихильював із головою їх Арно, зважився 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 питання на ширший і зрозуміліший ґрунт моральних принципів і віддав процес між Янсеністами та Єзуїтами на суд громадського сумління. Він майстерно

вивів на свіжу воду казуїстичку Єзуїтів, зганьбив їх гнучку і безчесну мораль, завжди здатну виправдати всі засоби для досягнення цілі. Боротьбу Янсеністів з Єзуїтами він змалював як боротьбу правди з насилем, волі з деспотизмом, моральних принципів із безсердечним і безпринципним егоїзмом. В кінці Паскаль звертається до красномовним покликом до париського парламенту і просить його захистити релігійну свободу Франції. Вражінє, справлене книгою Паскаля, було просто надзвичайне. Все, що було ліпше і благородне в краю, звернулось зі співчутєм до пригноблених Янсеністів і від цього часу ім'я Єзуїтів стає синонімом лицемірства, нетерпимости і брехні. Єзуїти поспробували було полемізувати зі страшним противником, але їх „Апология казуїстів“ (*Apolo-  
gie des casuistes*) не мала успіху і що найгірше, само духовенство впадло 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 роздумуванню і поволи став справжнім аскетом. Одна думка цілком наповняла його душу: що з ним буде по смерті? Віра давала відповідь на це питанє, але тільки йому особисто; він знав, що на світі є багато скептиків і віруючих, йому хотілось відкрити очі всім темним, переконати тих, хто вагається, завдати сорому всім гордим на свій розум. Із сею метою він надумався написати працю про релігію, якої уривки дійшли і до нас у його „Думах“. Перш усього Паскаль дивується байдужности чоловіка перед страшною загадкою його існування, 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 найнікчемішша 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 занятися „єдиним на потребу“. Дякуючи сьому він з усіх сил спішить забути ся, бавить ся різними цяцками, грою, полюванням, політикою і таким робом губить увесь свій час, поки — своєю дорогою — останній не вб'є 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 пояснення, які давали питання про загадку істновання людського стоїки і скептика. Показавши їх односторонність, Паскаль стверджує, що лиш одно християнство може пояснити сю суперечність, бо воно навчає, що перед своїм упадком чоловік перебував у стані невинності і досконалости, якого сліди заховались аж до сього часу в стремленню 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 існування 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 вияснити 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 уяву зі своїм серцем і вважають себе наверненими, коли вони починають іще тільки думати про навернене“. „Серце має свої розумні основи — не відомі розумови“. „Люди, що утворюють антитези, насилуючи значіне слів, стають подібні до тих, хто робить у своїй хаті 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 існування не буде розв'язана, поки кождий із нас не перестане в його словах бачити могутній вислов того, що ледво наклеюється на власній душі.

---

## XII. Боссюет.

Другу половину XVII віку називають звичайно епохою Людовіка XIV, якого самостійне правління почало ся 1661 р. і продовжувалось більше ніж півстоліття (до 1715). Сю епоху, прославлену іменами Молієра, Ляфонтена, Буальо, Расіна і ин., називають звичайно золотим віком французької літератури і поясняють навіть розцвіт її тою протекцією, яку давав їй Людовік XIV. Свою репутацію як Мецената, що сприяв розвиткові літературних талантів у Франції, Людовік XIV мусить завдячувати перш усього всім письменникам, що були у нього на удержанню і прославляли його з особистих мотивів. Потім Вольтер у своєму *Siècle de Louis XIV*, зачеплений блиском двора і літератури, перелічує всіх письменників, артистів і учених, що доживали свого віку при Людовіку XIV, набували собі славу або навіть появлялися на сьвіт при ньому, вихваляє 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 Молієр, Лябрюєр, Буальо, Ляфонтен, пані Севіне і Расін. Твори всіх цих письменників (виключаючи впрочім Молієра) 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 примета 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 быстро 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 плану праця розпадається на 3 частини: 1) перша не що інше, як повторний конспект загальної історії

від сотворення світа до Карла Великого. 2) Друга — історія релігії двох народів, що були органами божої об'яви Жидів і християн. Викладаючи історію Жидів Боссюет завше підкреслює тісну зв'язь її з історією християнства через пророкування. 3) В третій частині Боссюет розбирає причини зросту і руїни різних держав, паралельно проводячи зв'язь 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 знарядом 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 сирийських 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 представлення 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 усьміхом на людські слабости і між иньшим до речі подав 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, Молєром 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 оповідання (Contes), в яких наслідував Боккація, 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 надіям не пощастило здійснитись. Не дивлячись на те, що Ляфонтен безбожно підлещував ся до короля, називав його Аполльоном 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-

шія 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 майбутнього життя, бо нестерпні муки станули перед його очима уявою в цілій їх реальності. 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 класичних віршів. Де у Езопа і Федра сухе оповідання без характерів, там у Ляфонтена ціла драматична сцена з прегарним мотивуванням дії, яке впливає з артистично змальованих характерів. Що до моралі байок Ляфонтена, то вона дуже песимістична. Із власного життєвого досвіду він прийшов до того гіркого висновка, що не право і моральність, а сила і лукавство панують на землі, і се переконання впливає з більшости його байок. „Сильні“ сього світа льви, тигри, орли і т. д. тільки й думають про те, щоб тиснути і експлуатувати 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 голові, стають підлизми, улещують сильних і під їх охороною самі роблять усякі неправди. Такий був той гіркий досвід, до якого прийшов уважний спостерігач людської природи за блискучого царювання Людовіка XIV.

Від байкаря Ляфонтена натурально буде перейти до славного сатирика і мораліста Лябрюєра, якого твори, невеликі кількістю, по своїм внутрішнім якостям і стилю давно вже визнані класичними. Головний твір Лябрюєра має назву „Про характери, або звичаї цього віку“. (Les caractères ou les mœurs 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 рсзпадаєть 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 зазидувати 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 прояв ся тим зневажливим відношенєм до народу, яке панувало в сій родині, навпаки, в „Характерах“ є місця проняті глибоким співчутєм до народу і його тяжкої долі. Сі уступи Лябрюєра звучать різким дісонансом у похвальному хорі решти письменників Людовіка XIV і виявляють у нїм 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 языків —



латинського, італійського і еспанського, а Шап-ленъ давав лекції французької мови і розвивав її артистичний смак читанем класичних творів. Віддавшись за маркиза де Севіне, вона хутко повдо-віла — він погіб у поєдинку, — і присвятила себе вихованню своїх дітей. Вона устояла против ріжних спокус, відкинула осьвідчини таких лю-дей, як Тюрень і Фуке, лишилась на віки вдо-вою. Коли її дочка віддалась за графа Гріняна, губернатора Провансу, і по шлюбі виїхала з му-жем на південь, пані де Севіне, бажаючи осоло-дити гіркість розлуки, постановила писати їй кожного дня; таким чином повстала ся величез-на переписка, що творить неоцінений пам'ятник французької літератури. Головна краса сеї пере-писки з літературного боку, се її простота, до-бірність і мила невимушеність. Листи пані де Се-віне не мають нічого спільного з манерними і ви-лизаними листами Бальзака або Вуатюра, які більше думали про потоність, ніж про своїх до-писувачів. Коли читаєш ці листи, здається наче слухавш то невимушену балаканину розумної світової людини, то блискучу розумом і спосте-реженнями, то повну простоти, але завше щирю і сердечну. В культурному відношеню переписка пані де Севіне — рішуче незамінима, бо в ній відбивається мов у зеркалі все, що цікавило вищі класи суспільства за часів Людовіка XIV. Події дня, чутки і сплетні, придворні празники, інтриги, літературні новинки, анекдоти про літе-ратурні знаменитости, — все, що по словам маркі-за набігало на кінчик її пера, все входить і вилі-тається в рябу тканину дотепної балаканини, якої інтерес збільшується тим, що в ній що хвиля миготять такі фігури, як Людовік XIV, па-ні де Ляфает, Кольбер, Тюрень, Паскаль і иньші. Впрочім більшість листів маркиза переважно осо-бистого змісту, але вони інтересні тому, що на-

скрізь проняті теплотою найбільш альтруїстичного чуття — чуття матери. Се чуття дає себе пізнати скрізь і у зворушливому піклуванні маркізи про здоров'я доньки, і в бажанні розвинути її філософічний та літературний смак і симпатії, і в тій обережності, з якою пані де Севінс інформує свою доньку про різні непримінні речі. Отвертість між неньою 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 завжди зрозуміють так як треба і тому ніколи не вагала ся вживати сьмілого, навіть острого вислову. Та всеж не треба тайти, що серед листів пані де Севінс є декілька таких, які не роблять чести її серцю і свідчать, що навіть така розвинена жінка не змогла підняти ся понад суспільні пересуди. Відомо, що положення 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 нащали нарід. У останнього був один тільки спосіб виявити своє обурення — періодично повставати, проганяти податкових ексекторів і рабувати палаци тих дідичів, що надто тиснули нарід. Сі періодичні повстання „усмирялись“ страшенно немилосердно. Одно з таких повстань, усмирено Форбенон, описує пані де Севінс 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 перешкаджали 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 свої кореспондентки на ті нещастя, що завалились на Бретань, панї де Севіне пише: „Ви дуже за багато пишете про наші нещастя; у нас тепер не багато карають: одного на 8 день, так що вішанє менї видасть ся розривкою". (*La pendéerie me paraît maintenant un rafraichissement*). Сї жорстокі і огидливі слова написала жінка добра, ідеальна мати родини, здатна, як свідчать ті, що ближе знали її, на самовідреченє. Се найкращий доказ того низького рівня соціальних інстинктів і братолюбства, що панували при блискучому дворі Людовіка XIV.

---

#### XIV. Молієр, його житє і твори.

Молієр (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 Молієра зовсім забули і колиб не вуйко, то він певноб не одержав жадної осьвіти. Скінчивши науку в Collége de Clermont, він мусїв на бажанє батька готувати ся до правничої карієри, тоді, як уся душа його томила ся до театру. По кількох роках боротьби він виборов собі нарештї право на здійсненє своїх намірів і зібравши труп, 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 легкодушна 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 підозрієм 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. Париський 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 вимолвила 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 манїрниці“ (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 малюється любов підстаркуватого опікуна Арнольфа до його молодой і прегарной вихованки. Давно вже завважено, що відносини Арнольфа до Агнеси багато

де в чому подібні до відносин Молієра до його жінок 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 роз'їзд“ Гоголя. Се розмова про Молієрову комедію, що відбуваєть ся в салоні одної визначної дами Уравії. Тут устами Доранта Молієр висловлює свій погляд на завдання комедії. Від 1664 року Молієр починає порушувати поважніші теми. Від сього часу починаєть ся другий і найбільш блискучий період його драматичної діяльності. Він тривав лише кілька літ, але сюди зачисляють ся такі його твори, як Тартюф, Д. Жуан і Мізантроп, в яких французька комедія досягла найбільшого громадського значіння. В році 1664 Молієру, що управляв тоді трупкою придворних акторів, поручено було улаштувати драматичний дівертисмент під час пишних версальських празників. Скориставшись сим випадком Молієр поставив на сцені перші три акти своєї знаменитої комедії Тартюф, у якій зганьбив 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 одежу духовного. Єзуїти почали вживати всіх пружин, аби публичне виставлене 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 більше усього знати, як книжкові і життєві жерела перетоплювались у горнилі Молієрової творчості в артистичну цілість, як із них він творить тип сьвятоші, що належить не лише до французької суспільності XVII віку, але й до всеї людськості. Зміст комедії <sup>1)</sup> 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 засліплений Тартюфом, що зважив ся відмовити женихові свої 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 ним для повного розстрою. Сі два акти, в яких Тартюф ще не показуєть ся, але де його особа досить уже замальована, 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 драми

---

<sup>1)</sup> Маємо її в нашій мові в прегарнім віршованім перекладі Вл. Самійленка.

бачимо в правдивім сьвітлі сього постника і сьвятошу. Він осьвідчуєть ся жінці Оргона Ельмірі і робить так, що Оргон віддає йому, як своєму будучому зятеви, весь свій маєток. Тоді Дорина вмолює Ельміру використати пристрасть Тартюфа до неї і спасти Маріану. Ельміра призначає сходи́ни Тартюфови, сховавши наперед чоловіка під стіл. Сходи́нами і їх розвязкою наповнений цілий четвертий акт. Оргонови 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 Оргон і виганяє його з дому. Але Тартюф ані троха не засмучений сим і по якімось часі приходить із судовим приставом, щоб списати маєток Оргона і вигнати його з хати, що він записав на нього. Але в той час, як Тартюф уже зарані сьвятує 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 обурення почуте глядача, нагадує *deus ex machina* античної драми і з естетичного погляду признаєть ся безумовно прогріхом автора, бо ніяк не впливає із цілого розвою пєси. Сей прогріх тим більше можна поставити в вину авторови, що ціла пєса з артистичного боку виявляє надзвичайну суцільність. Надто пощастило Молієрови змалювати тип сьвятоші; всі розсіянні риси людей сього типу — покірність, побожність, а з другого боку змисловість 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 класи суспільства, тих розпусних, нікчемних маркізів, що цілими днями воловодились з його лег-

кодушною жінкою і поруч із сим в купі з Бауї-  
тами 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  
лишився самостійним і обробив тип Дон-Жуана  
без порівняння глибше, ніж його попередники. Дон-  
Жуан Молієра не лише ласий вітрогон, як у Тір-  
со, що дозволяє собі кпяти з релігії,— се переко-  
наний скептик як у релігійних, так і в мораль-  
них питаннях, чоловік, для якого нема нічого  
святото, який зробив своє донжуанство цілою  
теорією, яку він викладає з найявнішим циніз-  
мом. Не досить, що він не вірить ні в Бога, ні  
в будуче житє; йому робить приємність примусити  
жебрака виголошувати за гроші богохульні речі.  
Але не кажучи вже про знанє душі сучасних  
Дон-Жуанів, заслуга Молієра полягає і в тім, що  
він тісно зв'язав Дон-Жуанів із тою артистокра-  
тичною клясою суспільства, відки сей останній  
походив, і виразно вияснив ціле суспільне значінє  
сього типу. Не дивлячись на те, що дія пєси від-  
буваєть ся в Сицилії, ми кожду хвилину почув-  
ваємо себе на французькому ґрунті в епоху Лю-  
довіка XIV, коли простим і бідним людям дово-  
дилось чимало терпіти від титулованих розпу-  
сників, 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 жорстокий жарт. Я мушу потакувати йому, хоч  
і нехотя; страх сковує моє 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 тісний зв'язок трьох головних творів Молієра, Тартюфа, Дон-Жуана і Мізантропа, і назвала їх трілогією, звичайно не в грецькому розуміню, бо сюжети їх цілком різні, але в тім розуміню, що всі вони злучені обуреним настроєм поета супроти сучасного йому суспільства, головню паризького. Особливо тісно вяжеться Дон-Жуан зі своїм попередником Тартюфом. Коли в особі Тартюфа Молієр висьміяв лицемірство і сьвятошество сучасного клерикалізму, то в особі Дон-Жуана він виявив моральне розтління сучасного дворянства, що загубило віру в Бога і моральний закон, але здатне в разі потреби надіти на себе маску побожності, коли сею маскою можна досягти чого. Третя частина трілогії, Мізантроп, була виставлена на сцені 1666 року. По тону поези можна догадатись, що се був найтяжший період у життю Молієра, коли розладе між ним і жінкою дійшло до того, що Молієр переселив ся у долішній поверх камениці, віддавши верхній в повну волю жінці й її приятелям. У жадного героя своїх драм Молієр не вложив стільки особистого і пережитого, як у героя Мізантропа, Альцеста. Назва Мізантроп трохи невідповідна для нього; се не байдужний скептик, що не вірить у людий і тому дивить ся на них із презирством; се ідеаліст, що розчарував ся в людях і терпить від сього розчаровання. Вже в самій палкості його нападів видко людяну, але глибоко обурену людською неправдою душу; в тім, 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 доповненням 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 вищого суспільства; в своїй трілогії він відкрито кидає рукавицю цілому суспільному ладові, духовенству, вищому дворянству, представникам власти і правосуддя. Молян вірно завважує, що в Мізантропі Молієра французька комедія досягає надзвичайної сміливости, 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'язалоь 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, стидався свого простого походження і з чванливості женить ся з донькою якогось збляклого шляхтича. Від цього часу починається цілий ряд його мук. Тесть і теща дивляться на нього з висока і завше пострікають його тим, що він не виконує 10.000 ріжних приписів ввічливості, а жінка, не задоволена тим, що батьки віддали її за Жоржа Дандена, втішається з якимесь віконтом Клітандром. Що до комізму положень і артистичного оброблення характерів сю невелику комедію можна зачислити до перел Молієрової творчості. В осени тогож таки 1666 року Молієр виставив на сцені свого Скупаря (*L' Avare*). Повичивши сюжет із комедії Плявта „Шуфлядка“ (*Aulularia*) Молієр переніс дію на французький ґрунт, обставив її побутовими подробицями французького життя, обогатив характер героя новими рисами, так що комедію можна з повним правом назвати його самостійним твором. В дальшому році Молієр виставив комедію „Міщанин шляхтич“ (*Le Bourgeois gentilhomme*). Тут він знов вертає до теми, яку вже порушував у Жоржі Дандені, і жорстоко висміює пробу заможного буржуа стати шляхтичем. Та хоч яким сьмішним видається буржуа Журден, що хоче присвоїти собі блиск і манери аристократичні і для цього наймає вчителів танців, музики, фехтовання і філософії, але всеж він ліпший, ніж аристократ Дорант, що без сорому улецує його, позичає у нього гроші і не стидався відгравати ролю свідника, передаючи від його імені подарунки якійсь там маркізі. 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 Крізалья Фалямінта, її донька Арманда і сестра Крізалья — 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 повівчених виявляє менша донька Крізалья 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 Крізалья 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 замуж за Клїтандра.

Нарешті треба сказати кілька слів про останню штуку Молїєра, його „лебедину 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 клістирі так що коли він зістає живим, то лише дякуючи своєму здоров'ю; 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 Молієр, 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 Молієра спробуємо подати загальну характеристику його і зазначити те місце, яке він займає в історії французької драми. Принявши в спадщину від попередньої комедії форму, Молієр розширив її рамки, 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 манїрниці“, „Вчені жінки“ і ин.; зразки комедії характерів подав він у Тартюфі, Скупарі, Дон-Жуані і Мізантропі. В комедіях Молієра перед нами стає як живе, схоплене з комічного боку життя висшого і середнього суспільства в епоху Людовіка XIV. Аристократичні розпусники, клерикальні і світські 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, манер, навіть жаргону. Але як справжній артист, Молієр не обмежуєть ся малюванем місцевих і індивідуальних одмін; ма-

люючи своїх сучасників, він у купі з сим малював ті загальні типи, яких його герої були тільки одмінами. „Завдане комедії — казав він в *Impromptu de Versailles* — малювати всі хиби людей в загалі 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 має 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 має 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 пєса була сценічна, — говорить далі Гете, — треба, щоб кожда сцена,

кожде положення мали змісл і значінє самі по собі і крім того щоб вони відкривали перспективу на положення ще важнійші. В тім відношеню Тартюф—високий зразок для наслідування. Пригадаймо першу сцену Тартюфа. Яка артистична експозиція дії! Коли хочемо вистудіювати тайну, як треба вражати глядача, мусимо звернути ся Молієра. В „Урошній хоробі“ є сцена, яка до мені завше видавалась зразком надзвичайного знання того, що власне мусить справляти ефект на глядача. Я розумію XI сцену другого акту, де урошній 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 розпитування зробив прегарну сцену. З початку він примусив Люїзону прикинутись, буцім то вона не тямить, чого від неї хотять; далі вона твердить, що нічого 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 найновіших критиків ніхто ліпше від Сен-Бева не зумів висловити того загального вражіння, 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 вилічити ся від фарисейства, як релігійного, так і політичного, нетерпимости і черствости серця. Любити Молієра значить забезпечити себе від захоплення людською природою, що іноді здатна забувати про те, з яких нетривких елементів вона сотворена. Любити Молієра значить любити простоту і ненавидіти штучність, манерність, 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 ньому. Расін був майже ровесником Людовіка XIV. Він уродився 1639 року. Зіставши сиротою пішов жити до своєї тітки, що віддала його на виховане до Пор-Роялю. Пор-Рояльські пустельники любили Расіна і гадали, що він з часом стане одним із стовпів янсенізму. Але сталося інакше. Вступивши для докінчення освіти до Collège de Harcourt у Парижі, Расін зазнайомився з веселими людьми, такими напр. як Ляфонтен, які спокусили його театром. Довідавшись про те, що молодий Расін учащає 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 сцені. 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 перший 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 Скіюдері і Оноре де Ірфэ вимагала від героїв не героїчних сальонових чеснот, а більш витонченого вислову кохання, його страждань і радостей. В сьм душі написав Расін свою Андромуху (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: Андромуха, 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 дорученню 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 обізду 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 докладнійше студіювати твори Расіна обмежимо ся на загальну характеристику його трагічного стилю. Анї Корнелеви, анї Расінові не пощастило охопити людське життя з різних сторін. Оба вони малювали своїх героїв лише з одного боку, з боку того чутя, що творило патос їхнього життя. У Корнеля таким патосом являється ідея героїзму політичного або релігійного, і типи утворені ним видають ся втіленням або політичної або релігійної ідеї; у Расіна, навпаки, патосом трагічної події являється 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 цїлий двір „грав у любов“ і складав мадригали на честь красунь. Придворному поетови треба було писати в таким тоні, стати співцем кохання, і таким співцем і виступив Расін у ліпших своїх трагедіях. Як усі придворні дами мусїли бути закоханими в короля, так і жінки в трагедіях Расіна більше закохують ся, а ніж мужчини, які лише вибирають. Догоджаючи Людовіку XIV Расін перевернув до гори звичайні людські відно-

...сини, примусивши жінок робити перші кроки, Расін... 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 відгаду... інків, яких даремно булоб шукати у Корнеля. Расін, се справжній маляр кохання і утворені ним... жіночі типи — Федра, Береніка, Андромаха і ин.,... дивлячись на всю свою умовність, пахнуть життям і пристрасстю. Проти героїчного обовязку Корнеля Расін поставив инший обовязок, на який... його часів було більше попиту, ніж на героїзм. Бажаючи перш усього подобатись королеви... дворови, що заміняли йому публіку, Расін мусів... наповнювати свої трагедії підслесливими натяками... адресу Людовіка XIV. Коли Береніка описує... 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 трагедії Расіна; діві... 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... була добірна і стримана і вони ніколи не дозволяють собі на тривіальні вислови. Добірність... стилю і артистичне оброблене вірша — ось дві... си, за які надто цінили Расіна. В його трагедіях нема місця енергічним характерам і острим... ; усе тут штучне, умовне, але за те добірне, делікатне, зворушливе. Атмосфера трагедій Расіна... се пестлива атмосфера пристраси, в якій він... бачав увесь змісл людського життя. Тільки при... візці свого життя, коли вже перестав писати для... сцени, він розширив сферу свого круговору і на... писав Аталію, де патосом являється не любов, а релігійний ентузіазм. Дякуючи головню Расіно-

ви, запанував на довший час штучний, умовний, але добірний стиль у французькій трагедії, з трьома едностями, придворним тоном діялогів, „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 режмується ся „сума“ всеї сеї епохи найвисшого розвою монархістичного принципу 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 надання титулу перства побічному синові короля; сим він викликав до себе гнів із боку королевої фаворити, пані де Ментенон, яка настроїла проти нього і самого короля. Таким робом кар'єра Сен-Сімона була перервана і він подався 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 регентства герцога Орлеанського, Сен-Сімона знов покликано до двора і дано йому посаду посла в Мадриті, але до 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 цього 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 Телїє, 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 студіювання 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 Боніян.

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 невгавний поклик до вживання розкошів життя. Сей погляд грозив виродити ся в повну моральну розпусту, як би на перекір йому не пішла иньша 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 иньші: замість веселого, поганського епікурейства вона ставила до людей поважні моральні домагання і оголосила моральний обов'язок провідним принципом людського життя. Ті дві основні культурно-історичні течії стрітили ся в XVII в. на англійським ґрунті. З разу мала верх перша і втворювала літературу, в якій ясніють імена Сіднея, Спенсера, Шекспіра і я. Та при кінці пановання Елізавети починаєть ся перевага теологічних інтересів над інтересами літератури. Хоча заведення реформації в Англії було ділом держави, але основні принципи її давно вже пустили корінь в серцях англійського народу. Довго перед Лютером і Кальвіном Віклеф 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 переслідування, які спадали на прихильників Віклефа в XV в., його наука була дуже популярна серед англійського міщанства.

Для прихильників Віклєфа й англійська реформація, що явила ся в формі державної церкви, була далеко не достаточна. Їм не досить було вірвати 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 (предестинацію). 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 божя може спасти їх. Супроти сього перше завдання кожного Пуританця було повести своє життя так, щоб зробити себе гідною посудиною ласки божої. От тим то все життя Пуританця являється приготуванем до того невимовного щастя. Він думає лише про се одно і з стогнанем та сльозами молить ся, щоб воно явило ся. Стоючи 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 найцікавіших прикладів впливу пуританських поглядів на літературу можна вважати поета Джона Бонїана (Bunyan) та його поему „Похід паломника“ (Pilgrims Progress), що по Біблії була найпопулярнішою книгою в Англії XVII в. Зміст Бонїанової поеми ось який: Раз почув ся грізний голос із неба і довів до пере-

страху христіянина, що жив у „Городі Руїни“. 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. Здбаний ним на шляху молодик із сьвітлим лицем і з книгою в руці, який оказуєть ся євангелистом, показує йому праву дорогу. Навпаки, иньша особа, що називає себе „Мудрість сього сьвіта“, пробує, хоч і безуспішно, завернути його з правої дороги. Не слухаючи зрадливих рад Мудрости, христіянин сьміло запускаєть ся в рідке, глибоке та заселене демонами болото і доходить до вузкого виходу, з якого йому відкриваєть ся дорога в гористу країну. Він горячо молить ся до Христа і почуває, як важкий тягар гріхів сам собою звалюєть ся з його плечий. Далі йому доводить ся дряпати ся по скелі Перешкод, по чім він доходить до препишного 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 христіянин здбав демона велитенського розміру на ім'я Аполліона, який хоче заступити йому дорогу, але паде від його ударів. Потім він сходить у долину Смерти, а пройшовши її доходить до города, що зоветь ся Ярмарка Пустоти. Боячись заплутати ся в спокуси того веселого міста, христіянин проходить через нього з опущеними очима, але мешканці побачивши його кидають ся на нього, б'ють і засаджують у в'язницю. Тут він дістаєть ся 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 важнійші 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 еретика, 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 життю Боніан визначав ся дуже слабо, хоча нема сумніву, що був наділений дуже сильною уявою. При помочи сеї здібности він умів робити ілюзію в тих випадках, коли його твір видаєть ся дуже важким. Вибравши для викладу своїх ідей як мого найневдячнійшу форму — алегорію — він умів перетворити холодні, абстрактні поняття на живих людей. Та дивлячи 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 ярко. 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 відбилися 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 остаточною він займався найпильніше, особливо в часі своєї подорожі по Італії (1638—39), відки вернув ся збагачений новим знанем, враженнями 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 остерінь 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 чім боці стати. Мільтон хитав ся не довго і вже в 1641 р. випустив у світ декільки брошур, у яких настоював на переміну англійської церкви в демократичнім дусі.

В р. 1644 Мільтон оженив ся з панною Мері Поуель, але не знайшов щастя в подружжю 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 послуговує 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 подружжя головнo тому, бо вона противна розумови і природі, а що противне природі, те й беззаконне. Другий голосий трактат Мільтонів був „Про вихованє“. На Мільтонову думку головна мета вихованя—наблизити чоловіка до Бога, навчити його любити Бога і наслідувати його досконалість. Окрім сеї високої моральної мети є друга, житєва, практична — навчити чоловіка сповняти розумно і точно вложені на нього долею суспільні обовязки. Одиноким шляхом до осягненя сеї мети Мільтон уважає сполученє в вихованю гуманного елементу з реалістичним. Він однаково повстає як против схоластичного вихованя, що займаєть ся лише розвитком формальних сторін думаня, так і против класичного, що займаєть ся виучуванем граматичних форм і слів замісь виучуваня самих предметів. Хоча основою освіти він кладе класичні мови, але їх виучуванє для нього не мета, лише

привід до вишого духового і морального розвитку. Скоро лиш ученик здужає опанувати форми латинської та грецької мови, Мільтон радить йому читати Плятона, Ціцерона. За класичними мовами йдуть природничі науки, географія, фізика і математика. Студіюване 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 управи землі, риболовства, кермованя кораблями і т. и. Мільтон був переконаний, що через таке різностороннє вихованє, в яким звертаєть ся увагу як на розвій ума і характеру, так і на фізичне вихованє, витворить ся нова порода людей практичних, розвинутих і морально здорових.

Того самого року, що трактат про вихованє (1644), вийшов на світ найкращий прозовий трактат Мільтона, присвячений обороні свободи друку. В XVI в. в Англії цензура над книжками належала до льондонського єпископа, а проступки против друкованих 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 покликаному для сеї мети цензорови. В році 1644, коли сей закон почав уже обовязувати, Мільтон видав без дозволу цензури свою знамениту Ареопагітику. Назва її була позичена у Ісократя, який назвав так одну із своїх промов, звернених до атенського народного зібраня. Мільтон не був оборонцем повної свободи друку; він визнавав, що бувають такі випадки, коли уряд мусить заборонити розповсюд-

жоне шкідної книги і навіть запізувати автора її до суду (паксвілі на приватну особу або книжки видані з метою оборони папізму), але він відкидав необхідність „попередньої“ цензури, яка на його думку може вбити книжку швидше, ніж ся остання появиться 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 зв'язано заведене 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 введення, 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 образливіше над те, що поважні учені праці, на які затрачують ся так багато енергії і труду, не можуть бути оголошені без дозволу цензора, що примірює їх до свого, нерас тупого розуміння? В кінці Мільтон звертає 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 сім'я кинене Мільтоном принесло свої плоди. Оборонці свободи друку за часів Джорджа III позичили віден свої найсильнійші аргументи на користь знесення 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 співгромажа-

нам, о скільки Англія мусить завдячувати свою свободу ширенню 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 співчуте до короля і оточила його авреолею мучеництва. На ґрунті сього співчуття 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 страждання і терпіння, оповідане 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 єпископа, 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 Мільтонові, 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 заботонах, зрадливості, розпусті, погорді до народних звичаїв, ствержує, що він обіцяв своїм спільникам Шотляндцям віддати на розграбленє Лондон і т. д. Памфлет Мільтона мав великий успіх; кількадесять тисяч його розійшло ся менше ніж у продовж одного року. З огляду на те, що Мільтонowi пощастило нахилити перевагу громадської опі-

нії на користь республіки, син Карла I, що пробував тоді у Франції, доручив знаменитому французькому ученому Сальмазію написати відповідь Мільтону. В своїй відповіді, якій він надав титул *Defensio regia* (1560) Сальмазій жорстоко нападає на Мільтона і грізно висміює виложену в Іконоборцї теорію самодержавя народу. Відповіді Сальмазію було доручено знов Мільтону. Гордий на те, що йому довелося боронити честі 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, навіть 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 повитати Мільтона з побідою. Ся перша оборона англійського народу коштувала Мільтона дуже дорого; він цілком осліп на 44 році свого життя і єдиною його утіхою була свідомість, що він осліп боронячи свободи і честі англійського народу. 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 народу“.

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

аї. 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 инше 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 Сатани 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 дозволяє поетови зіллятись зізмальшованими предме-



тами і викликати ілюзію у читача. Скована протестанською догмою 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 порушення біблійного кольориту і невдатного перенесення 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, дисципліновані, з моралізаційними сентенціями на устах. Словом, коли будемо дивитися на Мільтонову поему з естетичного боку, то наткнемось не один раз на неправдоподібність тону, анахронізмами, психологічні хиби і т. д. Деякі з тих хиб досить кумедні. Так напр. в одному місці Адам скаржить ся Богу на свою самотність, а Бог у відповідь йому говорить: „Щоб ти сказав на мойому місці, бож я лишаюсь самотним на цілу вічність“. Але коли дивитись на поему Мільтона з культурно-історичного і біографічного боку, то мусимо признати її твором надзвичайно видатним. У ній відбивається світогляд найосвіченішого Пуританина, його громадські і моральні ідеали і його енергійний протест проти сучасного йому люкайства і моральної розпусти. Тут ми зустрінемо прибрані в поетичну форму відомі вже нам ідеї Мільтона про шлюб, свободу сумління і громадянську свободу, пересипані зворушливими скаргами чоловіка самотного, розбитого життям і засудженого на вічну темноту. Я не маю змоги викладати тут зміст поеми Мільтона, виданої по російському в декількох перекладах; завважу лише, що в ній багато описів природи і поетичних картин із життя перших людей. Найкращим епізодом Утраченого Раю з поетичного боку є чарую-

ча іділля пробування Адама й Еви в раю (Пісня IV), спокуса Еви і її ваянє (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 пощастило 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 англійським поетом Кедмоном. Незабаром по закінченню 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 лучив його ліпшим від Утраченого Раю. По своєму змісту друга поема тісно звязана з першою. В кінці XII пісні Утраченого Раю ангел утїшає Адама обіцянкою, що прийде колись день відроди для праведників і день пімети для злих, що зійде з неба І. Христос, зруйнує царство Сатани, весь сьвіт оновить ся огнем, і замість його повстане нове небо і новий сьвіт, оснований на правосудю і любови. В Поверненому Раю описуєть ся лиш один епі-

вод із сього світлого будучого, а власне нещаслива спокуса І. Христа і присоромлене злого. Користуючи ся євангельським оповіданем 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 дає 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 лишають у душі читача доволі неясне вражіння. 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 відрізняв ся від тих пуританських проповідників, що вважали за суєту і гріх займатися штурком 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 порівнянє між античною культурою і культурою Жидів, дає перевагу останній і нарешті заявляє, що сама любов до красоти може бути тільки у душ слабих і розпещених. Таким робом благочестє, що сумежить з ригоризмом, і віра в останню перемогу добра над злом, ось основа старечого світогляду Мільтона, наскільки він виявив ся в Поверненому Раю. Та хоча Мільтон міг тішити ся надією на ліпші часи, ся надія не могла помирити його з сучасним, що кожен день і так тяжко, наче той кошмар, давило його. В своєму 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 боровся завзято з сучасними Філістимлянами, чи не був побідженим, зв'язаним 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 пісні вилилась уся наболіла 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 обов'язковою за часів пановання Пуританців, і пишалося цинізмом і легковаженням морального обов'язку. Се одиноке в історії англійського народу пониження 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 принципу. 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 розпорядженому 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 клясам 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 відношене 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 вітвара і священника перестає 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 знав сатири, яка викликалаб таке сильне вражіння. По появі сатири Бокінгема Драйден не осьмілював ся виставити на сцені жадної героїчної трагедії; він звернувся до старинної англійської драми, переробив Антонія і Клеопатру Шекспіра, писав „на замовлене“ короля сатири на вігів, переробив із Плявта і Молієра 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, Конгріва, Ферквара і ин. Уічерлі лишив нам 4 комедії. Перша з них — Кохання в лісі, се щось середнє між еспанською комедією інтриги і італійською фарсою. Один добродій Дапперлвіт, вродливий і розпусний пройдисвіт, потребує грошей, хоче запродавати свою коханку Люсі другому подібному до себе пройдисвіту, описує всі її фізичні прикмети з докладністю і гумором кінського баришника. Але його противницею виступає рідна мати Люсі, яка хоче продати її старому пуританському лихвареві Грайнові. Вона вводить Грайна до дочки під видом учителя танців. Дочка досить гарно знає, про що тут ходить, але вдає невинну дівчину і при першій нагоді, як тільки дідуся 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 діяльогі! З боку виглядає так, наче бесідники хотять 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 сквайра, приїздить одного дня за справунками до Лондону. Вона жінка проста, не дуже розумна, але дуже любить погуляти. Лондонське життя 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 лає 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 Біолею (Дванацята ніч). Жвава, сьміла і дотепна Біоля перевертаєть ся в Уічерлі в неважерливу 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

зможє наділити ними своїх героїв? У иньших дієвих осіб комедії досить гарно змальовано навіяний Расиновою комедією „Сутяга“ (Les Plaideurs) тип баби сутяги, що ходить вулицями Лондону до своїх адвокатів, сама викликає образи на себе, щоб зразуж виточити процес своєму оскорбителю і стягти з нього трохи гроший.

У другого славного драматурга епохи Реставрації, Контріва, тон трохи м'якший, риси не такі грубі, особи не викликають такого відразливого вражіння. Контрів лишив кілька комедій: Старий Кавалер, якого артистичним діяльом так захоплював ся Драйден, „Дводушний“ і „Кохання за Кохання“. В останій пєсі знаходимо цілу галерію сучасних портретів, намальованих рукою справжнього майстра. Особливо вдає ся Контрівови характер Валентина, п'яниці та грача, переслідуваного вірителями, який ніде не тратить голови, щиро сьмієть ся над своїм неможливим положенєм, уміє не тільки зачарувати першого ліпшого з своїх кредиторів, але й випросити зайвий раз гроший.

Годі мені розбирати твори решти драматургів сеї епохи, з яких напр. Феркуар був чоловік дуже талановитий. Але при всім талантї драматургів епохи Реставрації, їх твори нерозривно звязані з їх епохою і ми не можемо цілком задовольняти ся і тїшити ся ними. В них більше льокального і часового і менше суспільного елемента, і в сьому лежить причина того, що їх так скоро забули.

---



## ХІХ. Політичні теорії ХVІІ в. в Англії. Гоббс і Льюкк.

Боротьба Карла І з парламентом, що скінчила ся часовим перетворенем дідичної монархії на пуританську демократичну республіку, викликала дві політичні теорії, з яких одна похваляла той переворот, що скоїв ся в Англії, доказувала його законність і розумність, а друга гоньбила революцію і доказувала, що підкопане монархічного принципу відібеть ся 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 виступає 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 виявляєть ся 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 володінє і користуванє сими благами, то їй видко, що природне становище чоловіка, се війна всіх проти всіх (*bellum omnium contra omnes*), бо люди бажають 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 заведенню цього ладу вони, звичайно, кермувались егоїстичними цілями і почутєм 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 цього 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 природне і розумне, бо випливає 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 Левіятанови повино приноситись усе: житє, власність і навіть думки людий, бо він видає закони, установляє моральні крітерії, зазначає межі, що віддїляють дозволене від недозволеного. Він має право заборонити ширене 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? Тримуючись свого абстрактного погляду і маючи на увазі спокій у краю Гоббс стоїть на тім, що всякий опір абсолютній власті незаконний, бо вона є втіленє волі всіх. Проти вищої власті може по праву стати друга загальна воля, другий повновласник народу, але цього 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 обов'язковий 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 Льюкка. Найвидатнішим твором Льюкка 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 Льюкка Бекон уважав змісловий досвід єдиним жерелом пізнання. Бекон представив навіть теорію досвідної методи, показав, як нею треба користатися, 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 Льюкка. Виступаючи проти Декарта і його наслідувачів,

які визнавали, що в нашому розумі існують ідеї незалежні від досьвіду, Льюкк доказує, що кожне пізнання, се наслідок зміслових вражінь, що навіть загальні тези, які вважають за вроджені нам, напр. що цілість більша від частини, 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 знання 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 Гоббса, який доказував, що первісний стан людськості була боротьба всіх проти всіх, Льюкк ствержує, що сей період навпаки був станом свободи і рівності, 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, щастя і свободу. Хиби природного стану полягають у тім, що в разі нарушення сеї загальної гармонії, в разі, коли один чоловік з якоїсь причини напав на другого, відбирав від нього худобу, власність, жінку, то ображений вступав местником і судією за самого себе. Схиба, що зовсім не запобігає злому, а лише карає злочинця, скоро була відчута людьми, які добровільно відмовили ся від частини своєї сво-

боди і віддали її обібраним особам із тою умовою, аби вони, видавши закони, забезпечили жите і власність кожного чоловіка, остро наглядаючи за їх виконанням. Таким робом через умову людий з обібраними особами повстає держава; люди, що вступають у сей політичний організм, дають обіцянку виконувати закони і підлягати власті, а представники останньої з свого боку мають обовязок піклувати ся про благо народа. З сього випливає, що коли представники закона, забувши своє походження від волі народу, перестають піклувати ся про його благо і дозволяють собі насильства і надужитя, то суспільство має повне право ~~відняти умову і відібрати власть від негідних її представників~~. Така теорія Льюкка про походження держави від волі народу, з основного умовного характеру власті Льюкк виводить внутрішню форму державного устрою, якої суть полягає в точнім розмежуваню власті 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 власті, лежить: виконувати суд і розправу, привертати нарушене право і охороняти державу від зовнішніх небезпек; але він не має жадного права переступати свої повновласті, 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 виконавчої власті строго розмежовані. Побачимо далі, який великий вплив мала державна теорія Льюккова на найбільшого політичного мислителя Франції Монтеск'є, 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 Льюка про державу стоїть його трактат про Виховане. Сей трактат зріс на ґрунті досвіді. Льюк виховував дітей у декількох аристократичних англійських родинах і мав нагоду перевірити на досвіді вартість своїх педагогічних теорій. Вихідною точкою для Льюка було пізнане природи дитини. Загальне правило: педагог мусить вірити в добрі інстинкти дитини і дивити ся на неї, як на розумну істоту, вияснюючи їй причини заборони того чи иньшого. Льюк не радить часто купувати для дітей цяцьок, бо се розвиває в них пристрасть до новинок і занебрегає старих цяцьок тільки тому, що вони старі. Крім того багатство розвиває у дітей гордості; дитина, що має більше цяцьок, буде пишати ся перед тою, хто має їх менше. Студіюване природи дитини мусить бути вихідною точкою і при викладанню їй різних родів знання. Тут треба брати на увагу не тільки індивідуальність дитини взагалі, але також її звички, напр. одна дитина любить займатися музикою до обіду, друга — по обіді, і педагог не повинен поступати на перекир тій звичці, бо заняття, яке відбувається в свій час, стає розривкою і йде завше успішно. Завдання педагога полягає в тім, аби так зацікавити дитину, щоб вона сама прохала займатися з нею. З огляду на те, що таке ріжностороннє студіюване природи дитини майже не можливе в публичних інституціях, де на одного педагога припадає по кілька десятків вихованців, Льюк дає перевагу домашньому вихованню, яке на його думку дає більше нагоди до студіювання природи дитини і морального впливу на неї. Поставивши своїм ідеалом *Sana mens in corpore sano*, Льюк надає велике значіння 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 постійності 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 різних приємностей і терпливо переносити різні житеві прикрости. А що чеснота занадто абстрактне понятє для дитини, то педагог мусить пильнувати, аби розвинути 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 поученєм 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 різними відомостями, то Льюккові вимоги в тій точці дуже обмежені. І тут, як і скрізь він стоїть на практичному ґрунті. З класичних мов він обстоєє одну латинську, та й то без граматичних деталів; науку малярства рекомендує стілько, щоб дитина могла зрисувати будинок або машину; писанє в класах латинських віршів, що й досі практикуєть ся в англійських школах, він уважає зовсім непотрічним. Замість поетів радить юнакам читати *De officiis* Цицерона і твори Пуфендорфа та Гугона 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 вихованя Льюкк радить поповнювати подорожами, щоб збагатити 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 уважає можливим ухилитись від своєї теорії толерантности 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 знання 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 знищеня „попередньої“ цензури і тісно звязаний з сим фактом розвиток



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 контроль журналістики. Остання почала надзвичайно буйно 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 хотілось, 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 статі про Аддіссона так характеризує зміст „Глядача“: в понеділок перед нами дотепна і глибока алегорія, що нагадує Лукіянову „Ліцитацію 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 священика; в п'ятницю декілька сатир у дусі Горация, в яких висміюють 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, спостережливості і тонкого гумору. Тайна величезного впливу Глядача, крім популярности видавців, поясняється тим, що вони своїм журналом ішли на зустріч відродженню англійського суспільства, що почало ся по перевероті 1688 року. Після „Глядача“ журнальна і газетна преса стала на міцний ґрунт, перестала бути залежною від двора, і се безумовно сприяло підвищенню почуття самопошани у письменника. Вплив Глядача не обмежував ся Англією, але перекинувся на континент. В році 1722 Маріво 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 „Ежемесячныя 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 журвалістики 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 найвищого 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 Горациєм (*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 Гораций і Буальо писали підручник для поетів, а Поп для критиків. Поема розпадається 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 святим 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-

адівнійша прикмета 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 класичної 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 керманичем музи самого автора.

„Нарисом про критику“ кінчить ся перший період поетичної діяльності Попа. Другий період (1715—1726) Поп заповнив двома величезними підприємствами—перекладом Іліади Гомера і виданем творів Шекспіра. Переклад, яким так захоплювали ся сучасні і який приніс авторови 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 непракрашена природа не могла подобати ся“. В році 1724 Поп видав повну збірку творів Шекспіра, попередивши текст своєю характеристи-

кою Шекспірового генія. Тут він звертає особливу увагу ось на які прикмети Шекспірової творчості: оригінальність, умінє утворити оригінальні характери і здібність впливати на пристраси. Хяби Шекспіра Поп поясняє головню 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 класичну мірку, але скрізь хоче пояснити Шекспіра із нього самого і вірно завважує, що судити про Шекспіра по правилах 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 на чесноту як одинокую умову людського щастя. З незвичайним одушевленням доказує Поп, що щастє чоловіка полягає не в зовнішніх успіхах, але в згоді з самим собою, в гармонійному союзі з матірью природою. Дякуючи таким поетичним тирадам, — а їх там чимало — поема Попа стала відомою по всім світі і була перекладана на всі європейські мови.

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

вік великого ума з тонко розвиненим моральним почуттям, 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 Лессінґа. 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 Фільдінґ.

Висше було завважено, що результатом 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 Уічерлї, Конґрів і ин. Але в той час, як аристократія зачитувалась сими визначними творами, єдиною духовою справою буржуазії були Боньян 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 євїтських пройдисєвїтів. Перший роман Рїчардсона відомий під заголовком „Памеля або Нагороджена чеснота“. В основї роману лежала справжня подїя, оповїдана автором одним його приятелем, котрий мандруючи по Англії познайомив ся з одним молодим подружжєм і довідав ся про його історію. Жінка була служницею у матери свого будучого чоловіка. І при житю матери молодий чоловік не давав спокою гарненькій служниці своїми залицяннями, а по смерті матери так надочувив їй, що вона хотїла топитись. Молодого чоловіка се так вразило, що він почав прохати дївчини, аби вийшла за нього заміж, і одружив ся 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 зовсїм зручну форму писання визначував ся високою лїтературною вартістю і мав великий успїх, так що коли Рїчардсон видав новий роман, свою знамениту „Клярису Гарлов“, то вона була зразу-ж розкуплена. Умінє дїткнутись серця читача, яке ми бачимо вже в першому романї, тут досягає свого найвищого ступня. Нїхто з англїйських романїстів не любив так своїх героїв, як Рїчардсон. Змїст Кляриси зовсїм простий і треба тільки дивуватись артистичности автора, що зумів розтягнути занадто звичайну історію на кілька томів. Змїст роману ось який: кілька миль від Льондону живе заможна буржуазна родина Гарлов. У неї трое дїтнї; старша дочка невродлива Арабеля, меньша дочка красуня Кляриса і брат, ідол родини, розпещений пройдисєвіт Джеймс Гарлов. До Арабелї залицяєть ся молодий арістократ, вродливий пройдисєвіт, лїорд Льовелєс. Але се залицяє до Арабелї не що иньше, як зручний маневр із боку Льовелєса, якому більше подобаєть ся 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 надзвичайно 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 переслідуваннями 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 тітці і дозволяє йому відвезти себе до неї. Льовеляс поміщує її у одній своїй аїгентки для любовних дїл і починає добувати всіх способів, аби збаламугити Клярису. Коли ці способи йдуть на дармо, він звертаєть ся до ошкіма 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 приваблим 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 малювання почуття, не вмів творити живих осіб. Ідеальні особи у Річардсона, се ходячі моральні сентенції; начинивши себе певними принципами, вони діляють як автомати; у них нема безпосередності, нема життя. Тай по за сям 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 надокучили і публіка проміняла його на другого романіста, не так церемонного та морального, але повного за те веселості і здорового гумору, що до того володів іще й рідким таланом творити живі особи. Сім 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 роману Фільдінга Джозеф Ендрус терпить переслідування від своєї пані так як Памеля від свого пана. Переслідування можуть зворушувати читачів, коли ходять о честь невинної дівчини, але вони роблять ся повною нісенітницею, коли ходять о честь здо-

рового парубіки, якому власне нема що й тратити. Роман переповнений такими реальними деталями, від яких просто моторошно стає моральному і чемному Річардсону. В році 1750 Фільдінг випустив у світ свій новий роман Том Джонс. Це історія молодого чоловіка, знайди, вихованця Дж. Альворті. Зміст роману — кохання Тома до Софії Уешерн, доньки сусіднього сквайра, котра так закохується в нього, що кидає свій дім, іде за ним скрізь, терпить багато від переслідувань лицеміра Блайфіля, приймача Тома Джонса, що з боку виглядає порядним чоловіком, а на правду показався крайньою падлюкою. По цілій ряді пригод молодята одружились, при чім виявляється, що Том Джонс нелегальний син старої панни, сестри Альворті, який відкривши інтриги свого рідного братанича Блайфіля робить Тома Джонса своїм спадкоємцем. В отсю просту рамку вставлено чимало епізодів і артистично змальованих характерів. Тяжко собі уявити щось більш типове, як батько Софії, сквайр Уешерн. Це 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 служувала кілька літ.

В році 1751 вийшов останній роман Фільдінга Амелія. В цьому романі, що мав також великий успіх, Фільдінг 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 душної кімнати на свіже повітря, на зелену лаванду, де віє легкий вітерець прегарного травного 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 занадто відомі авторови. Висловлюючи свою їдку характеристику Річардсон і не догадується, що він тим сам висловлює найбільшу похвалу своєму противникови, бо вартість Фільдінґа як реаліста й полягає в вірності його малюнків, опертих на власнім досвіді. Не даром він уважав себе чоловіком, що відкрив новий світ і висловлював ся, що його роман не видумки, а справжня історія суспільства. Критики мають рацію, коли попірають Фільдінґа грубостю його картин; оправдуючи романіста, можна сказати, що будь він менше грубим, був би менше правдивим. Англія другої половини XVIII в. як жива встає в його романах, і новий історик англійського суспільства Локкі мав рацію, коли залучив 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 умів 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 стількож 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

змаганнях до пікантного реалізму Фільдінг 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, Фільдінг 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 насмійшкою над ними, але хочу викликати у читача огиду до них“. Повертаючи знов до цього питання в Томі Джонсі Фільдінг заважує, 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 матеріяльні придбання не можуть нагородити нас за страту внутрішнього спокою і душевної гармонії, які являють ся постійними товаришами чесноти“. Теккерей гарно оборонив моральність романів Фільдінга, сказавши, що утворене такої чаруючої особи, як Амелія, рівняєть ся доконанню доброго діла. Особлива привабливість романів Фільдінга полягає в його гуморі, якого не можна порівняти ні з яким иньшим і який перебуває ся на кожному кроці, як в описах так і в міркуваннях, якими перетикані ті описи. Льюїс назвав Фільдінга „Гомером, що писав прозою про життєві справи“. Хоча ся похвала троха прибільшена, але всеж правда, що Фільдінг був батьком англійського реально-художнього роману. Романи Фільдінга рішуче усталили тип англійського реально-побутового і обичаєвого роману. Пізніші 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 роману, основні прикмети його творчості, а власне злука морального і психологічного елементу зі старанним і докладним студіюванем обстанови лишається 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“ складаються з чотирьох частин. Оповідання ведеться від імені 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 висші піваршина зросту. Але у їх тілах киплять такі самі пристрасті, як у звичайних людей; у них є свій король, двір, міністри і політичні партії так само як і в Англії. Король перш над усе піклується про свої доходи і прерогативи; в виборі міністрів він кермує умінням їх танцювати на лисовці і хто показується 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 Пітмеїв 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 своєму дурному, але чесному монарху, який вислухавши оповідання Гулвера про Англію завважив йому, що його країне належать до породи найогидніших хробаків. Висміявши в перших двох подорожах Гулвера уряд і придворних, Свіфт у третій частині свого роману висміює 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 нажевуть 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 підлізти 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 — завважає Свіфт — Ляпутський цар дуже милосерний, бо коли засуджений на смерть лизне отруйного порошку, пажам даєть ся строгий наказ вимити підлогу, щоб буває 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 загальнішою, 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 злі, 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 кождим роком проймав ся все більше і більше їх доброю вдачею і здоровим змислом.

З початку Гуїнгми дивили ся на Гулївера з деяким призириством, 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 части в оповіданє Гулївера своїмому господарю, старому жеребцю, про ті порядки, які існують серед європейських Ягу. Ніде сатира Свіфта не зазначаєть ся такою безощадністю, ніде 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 є дурні і неосвічені, а перші пишають ся своєю освітою. Оповідючи про європейські порядки Гулівер між иншим згадав, що не лише одні війни руйнують добробут людий, але могутім засобом у сій справі виступають також суди і закони. Потім іде оповідане про лікарів, про розкіш заможних, про визиски бідних, про верховодні класи і т. д. Пробувши три роки в краю Гуінгмів, Гулівер так проняв ся любовю і повагою до них, що не хотів більше повертати назад до людий і коли Гуінгми 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 перебування в краю Гуінгмів і огидливе вражінє, зроблене на нього Ягу, причинились до того, що повернувши назад до Англії Гулівер не дозволяв у перші часи навіть своїй жінці наближувати ся до себе. Він не міг так скоро звикнути до запаху Ягу і набивав собі ніс тютюном, аби не чути його. „Мое примиренє 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, кишеневого злодія, льорда, грача, дипломата, розпусника і т. д., їх поява цілком зрозуміла; але коли я зустрічаюсь із мішаниною погані і хороб зовнішніх і внутрішніх, спарованих із гордощами, то се від разу переходить межі мого терпіння і я ніяк не можу зрозуміти, як одна тварюка може злучити в собі стільки поганих прикмет. Тому то я прошу всіх, що мають на собі печатї тої погані, ніколи не показувати ся менї на очі“.



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 давнійше нинішніми письменниками — не кажучи вже про Лукіана, такими, як Рабле, Томас Мор, Сірано де Бержерак і ин. Заслуга Свіфта в оригінальності виконання. Під панованем чужих візрців і псевдо-класичного смаку Свіфт зумів утворити річ цілком оригінальну. Тен справедливо захоплюєть ся тою надзвичайною штукою, 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 иншого механізму, доходить від разу 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 оповідання, точність описів, багатство деталів, нарешті артистично зарисований характер самого оповідача, що скрізь остаєть ся вірним самому собі, все се викликає повну ілюзію. Сучасники вірили в існуванє капітана Гулівера, а один моряк кляв ся, що добре знає його. При такій ілюзії картина, намальована Гулівером у його оповіданнях Гуінґму, показуєть ся ще страшнійшою і безвідрадінішою. Не підлягає ніякому сумнівови, що власне так думав про людий Свіфт і коли його приятель Шерідан надумав докорити йому браком об'єктивности, Свіфт відповів йому: „Не чекайте від людий 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 наклеюється новий напрям, який звичайно називається сантіментально-гумористичним. Головним репрезентантом цього напрямку був Лоренс Стерн (1704—1768). Хоча примішка гумору надає оригінальний кольорит романам Фільдінга, але гумор Фільдінга значно відрізняється від гумору Стерна. У останнього більше щирости і чуття. Стерн перший в Англії почав уживати слова сантіментальний (Sentimental) і в своєму романі „Трістан Шенді“ дав перший зразок цього напрямку. Напрямок сей досягає своєї найвищої точки в „Сантіментальній мандрівці“; чутливим зором своїм мандрівець Стерна обіймає всю природу і в описах його мандрівок бачимо на кождім кроці сльози крізь сміх. Кожде терпіне збуджує співчуття в серці мандрівця, наділений ніжною чутливістю. Він гірко задумується над долею пташини, що впала в клітку, і щиро оплакує бідного осла, що впав на дорозі під надсилим тягаром. Ця чутливість, що іноді переходила в плаксивість, дуже добре надавала ся до пародії, та не треба забувати, що вона не мало причинила ся до зм'якшення 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 людей і навіть увесь світ більше, ніж любимо їх звичайно“.

---

## XXIV. Англійська драма XVIII в.

Розвинена до значної висоти в часі Реставрації англійська драма в XVIII в. знов хилить ся до упадку. В трагедії панує псевдокласичний смак

і найліпша трагедія XVIII в., „Катон“ Аддіссона, хоч мала великий успіх, але не має в собі нічого оригінального; се не що 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 Доріленського 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 усі 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 фарси Фута та жарти Гарріка до 70-их років XVIII в. належать 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. 1775 він виступив зі своєю комедією „Супірники“, що здивувала всіх сьвіжістю 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 являєть ся характеристика одного модного сальону; якого пані, леді Снірвель, держить у своїх руках усі нитки панських сплечень усього Лондона. Її сальон, се правдива школа клевети, бо плеткарство доведене 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 вїдданю, то до неї залицяєть ся також брат Чарльза, Джозеф Серфес, хитрий фарисей, що дуже зручно грає свою ролю і рівночасно осьвідчує свою любов і панї Тіплі і Марії. Всі в захватї від Джозефа, а особливо сам Тіплі уважає його ідеалом для молодих людей. Гарно змальовані в комедії обопільні відносини подружя Тіплі, старого вже чоловіка і молодої, вродливої і кокетливої жінки. Взявши шлюб із заможним дідом, леді Тіплі спішить нароскошуватись житєм; скрізь „вїїздить“, кокетує і кидає великі гроші на туалети. Божевільно закоханий чоловік, хоч і кривить ся, а виплачує їй 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 анї Чарльз, анї Джозеф не бачили свого дядька, йому приходить на думку випробувати своїх братанців, бо він не вірять гутірці, що занадто вихва-

лювала Джозефа і вважала Чарльза цілком уже пронащам. До Чарльза він приходить перебраний за маклера Преміюма в супроводі Жюда - ляхваря. Він застає Чарльза і його приятеля за веселою п'ятиткою. Сер Олівер гарно відіграв роль маклера, пропонує гроші розпусному братанкові і запитує, яку він дасть поруку? Чарльз пропонує маклерови 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 річі, але не дає ані цента. Олівер відходить переконаним, що за цяця його чесний братанич. Весь четвертий акт присвячений рішучому виводови на чисту воду сього лицеміра. Бачимо в одній сцені, як Джозеф навчає паню Тіплі, що прийшла до нього на побачення, як має ошукувати чоловіка, вводячи її, що найліпший спосіб відучити мужа від заздрости, се оправдати його підозріння. Під час сих відвідин сповіщають про прихід самого містера Тіпля. Джозеф ховає паню Тіплі 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 Тіплі бачить у таємничій незнайомій свою жінку. Повна засоромлення і обурення 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 салоні самого Тіпля цілу історію про його поєдинок, про горе його жінки, яку вони прийшли втішати. Штука кінчить ся примиренем подружжя Тіплів, повним адемаскованем 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 навіяна Тартюфом, але даліше оброблення сеї ідеї цілком самостійне. Одно, чим можна поприкнути автора, се те, що він назвав свою комедію „Школою клевети“, коли головною темою її є адемасковане лицеміра, що має скрізь у суспільстві добру славу, а сьвітські клеветники та сплітницї з панею Снірвель на чолї творять не більше, як тільки тло картини. Школа клевети велїла сподівати ся, що автор подарує англійській сцені ще не один артистичний твір, але він свої надії не оправдав. Полїтика цілком відтягла його від лїтератури. Три роки по виставленню „Школи клевети“ Шерідан був вибраний послом до парламенту, проміняв нарієру драматургїа на карїєру полїтика, 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 иньших 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 нав'язні подорожю Гольдсмита до селяця Ліной в Ірляндії, 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 найоригінальнішим 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 иншими 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 захопленням. Він обіймав своїм лю-

се можна було вибачити Вольтеру, поки він не зачіпав уряду і духовенства. Особливо повстали влади проти 8 і 9 листів, присвячених англійському державному устроєви. Сі горячі гимни Великій Хартії і практичному змістови великого народа, що зумів поставити справу так, що „король має всі засоби робити добро, але цілком позбавлений можності робити зло“, сі похвали парляментарного 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 замку своєї приятельки маркизи дю-Шатле в Шампанії на границі з Лютарінгією. Тут Вольтер прожив аж до смерті маркизи (1749) і понаписував свої найліпші популярно-наукові твори. По смерті маркизи Вольтер згодився на довгі прохання Фрідріха Великого приїхати в Почдам, де й пробув кілька літ. Останні роки свого життя Вольтер прожив у Швайцарії, з початку в віллі С. Жан, названій ним „Les Delices“, а від 1758 р. в Ферне недалеко Женеви. Переїхавши в вільну Швайцарію Вольтер починає найбільш плідний період своєї літературної і громадської діяльності. 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'їждяться 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 розвиває надзвичайну діяльність; пише романи, драма, брошури, історичні праці, укладає філософічний словар і т. д. Більше як 20 років провів Вольтер у Швейцарії, 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 частинна 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 поважнійших 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 толеранції, 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 комплікує її опозиційними виступами проти рабства, фавізму і забобонів. Уже в трагедії Вольтера Єдиц, написаній ним за молодих років (1718) подаємо місця, 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 тіни Цезаря), а в Смерті Цезаря навіть пробує переробити ту гарну сцену, в якій Антоній своєю промовою над трупом Цезаря пориває за собою юрбу. Але на позичанню сценічних ефектів усе не вкінчить 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 вкінчить тим, що називає його п'яним дикуном та п'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 романиста. 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 провидіння з панованем зла на землі і розв'язує се питання так, що буцїм то нема такого зла, яке на решті не вийшлоб на добро. В оповіданню Кандід Вольтер висміює свою давнїйшу оптимістичну теорію. Представник оптимізму, учитель Кандіда Паїльос держав ся того погляду, що все робить ся для лїпшого в тїм найлїпшому світі; хоча його власна доля каже зовсім противне сій теорії, але він усеж не перестає стояти на своїому. В третім своїм більшім 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 слїдом за Свіфтом і Монтескіє, 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 лїт 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 присвячує цілі розділи фінансам, торгівлі, історії наук, sztuk і літературі. „Із усіх праць Вольтера, завважає Шльо-

сер — се єдина, з якої можна позичити історичні факти і їх справді історичне пояснене<sup>4</sup>. Скоро за історією Людовіка XIV Вольтер узяв ся за продовжене загальної Історії і в 1756 році видав книгу: *Essai sur l'esprit et les moeurs des nations*. Мета сього твору, який Бокль називає 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 крузі своїх родин і які штуки та ремесла були головним предметом їх занять. Мені 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 осмівив ся здійснити мрії ліпших 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 просвітителів 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 розуміню людської культури і в викладі 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 иньшого письменника висловлено стільки найрізнішших засудів. Одні вважають його світлим

борцем за сьвяті права чоловіка, другі мало не пекольним виплодом. Німецька критика з Лессінгом і Гете на чолі різко відріжняє його геній від морального характеру і хиличись перед першим, негативно говорить про останній. Навіть Штраус, якого книга є цікавою і видатною пробою поставити питанє 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, порушваною не високими мотивами, а честолюбством і бажанєм 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, глубшими 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 елементів, що там, де ми чекаємо спокійних і поважних доказів, він обмежуєть ся сухою іронічною насьмішкою. Головною хибою 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 довелося 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 церемоній 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 надав Монтескіє чистоті римських обичаїв і тій інституції, яка піклувалась про сю чистоту — власти цензорській. З другого боку причини занепаду Риму лежали в розширенню меж держави, через що внутрішні розрухи виростали в домашні війни, в далеких війнах, які провадили Римляни, через що горожани відвикали від вітчизни і тратили республіканський дух, і головню 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 Босюет, С-Евремонд 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 нїби теоретичний вступ, Монтескіє вияснює значінє законів, як необхідних відносин, що випливають із природи річ. Але як же пояснити безконечну різновродність 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 зовемо 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 принципу. 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 вивчає суть політичної свободи, яку він розуміє як право робити все, що дозволено законом. Якимиж законами найліпше огородити і забезпечити сю свободу? Чи тими, що мають своє жерело в примсі деспота, або в волі короля, чи тими, що походять із волі народа? Відповідь зрозуміла. Розібравши державний лад різних держав старого і нового світа, Монтескіє завважує, що ані одна з них не ставила своєю метою розвій свободи. Збільшене своїх мастків було метою Римлян; ширене релігійної правди — метою Жидів, спокій і вастій — метою Китайців; але коли на світі є держава, що ставить своєю метою політичну свободу, то се Англія. „Ми, каже Монтескіє, будемо студіювати прінципи, на яких побудовано політичне жите Англії; коли вона гарна, то свобода відібеть ся на них, як у зеркалі. По щож шукати свободи, коли її вже знайдено?“ Теорія англійської констітуції, 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 ділання, належить до короля, а власть судова до вибира-



них на якийсь час судів. Вплив „Духа законів“ був великий і благодійний. Відомий італійський публіцист XVIII в. Беккарія скромно признавав себе учеником Монтескіє. Своїм 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 телеранції мусів благодійно і отвережуючо вплинути на ума. „Коли хто, каже Лабуле, забажав знати імя того, чиї ідеї в минулому століттю мали найширший і благодатний вплив, і хто найбільше причинив ся до умиротворення 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 доповнення до діяльности Вольтера і Монтескіє, але він не продовжував їхнього діла; він посунув його далі, сполучивши всі ліпші сили просвітної епохи докола 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 новиною і сміливістю своїх ідей і систематичістю їх вислову. Він володів усіма блискучими при-

кметами імпровізатора: свободним словом, силою і пристрасстю переконання, але йому бракувало вірної методи і почуття міри. Хоч у якій літературній сфері обертався, він скрізь або вищив старі пересуди, або прокладав нові шляхи. В своїм ранішнім романі *Les bijoux indiscrets* він довго перед Лессінгом дав критику псевдо-класичної теорії, висміяв штучність її будівлі і ходульності 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 naturels*) він боронив неслетальних дітей, у другій „Батько родини“ (*Le père de famille*) вивів два типи батьків, із яких один цілком признає 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 діалогох, уміщених у передмові до „*Père de famille*“, в своїй „Драматичній піїтиці“ 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 філософічною думкою роздумування про різні форми краси і Лессінг полемізує з ним у своїй драматургії, всеж признаєть ся, що від часів Арістотеля ніхто з тих, що писали про театр, не володів таким філософічним умом, як Дідро. В своїх філософічних переконаннях Дідро з початку хилить ся до раціоналізму Вольтера,

обстоює повний відділ філософії і моралі від релігії, але на с'єм не спинюєть ся і в своїх пізнійших творах прихилаеть ся цілком до раціоналізму. Нарешті як романіст він пробує пересадити на французький 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 цінять Дідро. Оґюст Конт уважав його найгеніальнішим 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 назько цїнить Дідро і його діяльність, не більше як філіїстер.

Головним твором Дідро, що дає 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 проміні опозиційної думки, збудувати спільними силами арсенал для боротьби з забобонами і фанатизмом. Ся думка знайшла своє реальне здійсненє в знаменитій „Французькій Енциклопедії“, де взяли участь найліпші уми того століття. Вольтер, Монтеск'є, Руссо, Гельвецій, Бюрфон, Даламбер і на чолі їх усіх у ролі відповідального редактора і адміністратора — Дідро. В 1749 році книгар Лібретон надумав ся перекласти з англійської мови на французьку Енциклопедію Чемберса; редакцію перекладу він хотів доручити Дідро. Під час пертрактацій з Лібретоном 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 видане, де зазначив мету і конечну потребу подібної книги для французької публіки. Що думки Дідро були вірні, про се свідчать 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 появилася перший том її під заголовком „Енциклопедія або толковий словар штуки і ремесл“; за першим томом скоро був виданий другий. На чолі видання був уміщений знаменитий *Discours préliminaire*, написаний Д'Аламбером. В ній Д'Аламбер явно признаєть ся, що як думка про необхідність систематичного викладу наук, так і поділ їх по трьом головним духовним силам: пам'яті (історія), фантазії (штука) і розсудку (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 Єзуїтів і Янсеністів, які нападали 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, аладжених до дальших томів. Реакційній партії пощастило вихлопотати у короля заборону Енциклопедії, яка зрештою була знята наслідком заходів фаворитки Людовіка XV, княгині де Ша-тор. 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'esprit), 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 Женеvu 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 впаав на дусі. 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“. Боячись, 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 крови, не може обійтись без неї; я знаю, що може не мине рік, і мені доведеть ся переконатись про вірність ваших порад і скрикнути подібно до Креза: О, Сольоне, Сольоне!“ Але на що мені життя, коли мушу охороняти його відреченням 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 усі 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 цього дозволу і зразу видав шість томів. Знову почувись зойки клерикалів, але сей раз уряд обмежив ся на тім, що посадив киягя 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 панованє природного закона, що існував раніш усіх 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 цього ніяк не можна чекати. Дідро сам відкриває нам тайну цього 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 відсилати читача до иньших статей, де сей пересуд піддано судови здорового розуму“. Починаючи від VIII тому тон починає бути сміливий, зразу видко, що автори почули свою силу і надіялись на співчутє громадської думки. Всі філософічні статі Енциклопедії проняті ду-

хом емпіричної (досвідної) філософії Льюка; про „вроджені ідеї“ Декарта нема вже й згадки, але за те приймається ся його скептицизм. Такі самі раціоналістичні погляди висловлюють енциклопедисти і в тих питаннях, де філософія доторкається 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 Льюка і Монтеск'є. В статі про владу нема ані згадки про божеське право королів, навпаки повторяється 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 завоюване може бути назване чужоземною узурпацією, так само захоплене кимось у свої руки владу може бути назване домашньою узурпацією, з тою хибя різницею, що домашній узурпатор ніколи не матиме на своїм боці права, тоді як завоювник може стати правним володарем, коли виконує свою владу у межах справедливості“. Далі сказано, що засновуючи державну владу люди добровільно відмовились від певної частин власної свободи, аби забезпечити собі волю

особи і користане власністю, але сим нікому не дасть 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, цпа, що спиняють свободу торговлі, 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 вироблене сьвітогляду сучасного суспільства. Про значіне сього впливу можна судити хоч би з таких фактів, що багато економічних проєктів, рекомендованих енциклопедією, стали законами за міністерства Тюрго 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 забобонами і хотів проложити шлях панованню розуму в сучаснім суспільстві, коли Монтескіє пробував вияснити суть політичної свободи і запоруку особи чоловіка, Руссо присвятив свою діяльність великим моральним завданням, пробував відродити всю особу через виховане і направити її до ідеальної цілі, до заведення на землі рівності і братерства людей. В творах Вольтера і Монтескіє переважає раціоналістичний бік; вони виходять від факту і хочуть головно впливати на розум, просвічуючи його; натомість у Руссо скрізь чується гостре чуте, 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 життєвих пертурбаціях, переживши у власному життю 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 оголошення Діжонської Академії, що ставила на конкурс ось яке завдання: „Чи сприяло відроджене наук облагороджуванню звичаїв?“ Коли він розговорився з Дідро про свої думки з приводу цього питання і про свої побоювання плести 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 житя, що тиняється 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, розуміється, щасливі. В другій частині Руссо оповідає, яким робом сей блаженний стан прийшов до руїни. Першою ознакою розпаду первісного стану Руссо вважає заведення власности. „Перший, каже він, хто огородив клопоть землі і осмілив ся сказати, що ся земля належить йому, був справжнім основником горожанського суспільства. Скільки злочинів, війн, нещастя відвернув би від людського роду той, хто вирвавши ґраничні стовпи і засипавши межі, сказав би людям: Не слухайте сього ошуканця; ви загинули, коли забудете, що продукти землі належать усім, а сама земля нікому“. Із заведеного принципу приватної власности випливають, на думку Руссо, всі нещастя людей: закони, що її боронять, суди, що карають її порушення, і нарешті сама державна власть, бо держава головною піклується тільки про те, аби закріпити за власником його землі і узаконити нерівність, зробити з насильства право. Написаний пророчною мовою памфлет Руссо зробив велике враження на сучасне суспільство. Руссо завдав сильний удар історичній методі Монтескіє і викликав цілу школу наслідувачів. З його легкої руки абстрактна метода досліджування 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 викладу, прийнятого публіцистами, що вчисляли три основи невілльництва: право дужшого, божеське право і право патріархальне, Руссо розглядає окремо кожду з сих основ. Що таке право дужшого? Сила, се принцип 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 питання 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 лікаря. Що до патріархального права, то воно оправдувалось лише безсилем і малолітством дитини; коли се минуло, зникало й батьківське право. Ergo, виключивши право сили, божеське право і патріархальне право — деж шукати основ власти, 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 соціальну одиницю — народ, громаду, державу; швидко за тим, коли з'єднаний народ вступає для одних і тих самих цілей 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 іншим, як висловом загальної волі. Найвища 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 завжди 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 найвищою 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 одного. Нездатність монархії полягає головню в панованню інтриганів і пройдисвітів, що завжди 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 зібранем. Такі були основні принципи того державного ладу, який на думку Руссо найбільш забезпечує свободу і рівність окремих членів держави. Консеквентно проводячи принцип одного 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, світську, 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 сховати ся нема куди.

Одночасно з *Contrat social* Руссо надрукував у Голяндії свого Еміля (*Emile ou de L'éducation*, 1762 р.). В своїх перших памфлетах Руссо кадає 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 найвищої волі народу; в Емілю він робить заходи в справі реформи виховання 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 реченням — вихідною точкою цілої системи Руссо: „Все виходить гарним із рук Творця; все пеуєть 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 поклікала його до життя. „Жити, — ось та професія, до якої я хочу пристосувати перш усього дитину“ — висловлюється Руссо. Роблячи висновки із своєї вихідної точки — домагань природи — Руссо повстає проти звичаю, що панував за його часів — віддавати дитину на годування в село, бо через се дитина позбавлена в перші часи природної страви — молока матери і замість матери привикає до чужої жінки; повстає проти видуманого няньками звичаю сповивання дитини, що спинає рух членів і кровообіг. Усі отсі потреби і прохання дити, 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 зменьшують болю, але дитина зрозуміє, що вони дістають ся їй зразуж за її криком і сльозами і буде кричати, і плакати навмисне. Другий період починається 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 зоപ്പെуте і різні хиби починають пускати корінь в молодій душі. Виховане в сю пору мусить бути головним чином негати́вне; треба очищати молоде серце, від природи таке чисте, від різних хиб, поневолю 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 засвоєне 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 чужо-земними мовами: щоб володіти двома мовами, дитина мусить порівнювати між собою ідеї, що висловлюють ся ріжними словами в різних мовах, а сього вона поки що не може робити. За те Руссо подав докладну інструкцію, як треба розвивати фізичні сили дитини і зміцняти органи придбанем різних зручностей. У третій книзі Руссо розглядає трилітній період життя Еміля від 12—15 років. Се пора інтензивної цікавості і громадження знання. В викладах і тут мусить панувати досвідна метода. Треба, щоб вихованець не вірив на слово учителя, але щоб мав змогу про-віряти справедливість слів учителя. Із різних галузей науки в сей період мусить викладатись: початкова астрономія, фізика, основана на про-стих 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 Робін-зона, який має замінити цілу бібліотеку. Замість читати з дитиною книги, учитель розумно зро-бить, коли буде відвідувати з нею фабрики та майстерні, а що ліпше, коли навчить свого вихо-ванця якого будь ремесла, слюсарства, столяр-ства і т. д. Про релігію і етику не може бути й спогаду в сю пору і учитель мусить головно зма-гати до того, аби прищепити дитині повагу до чесної праці і співчуте до бідних і пригноблених долею. Коли одного разу Еміля кличуть на баль,

учитель оповідає йому, що над улаштуванням 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 виховання Еміля. Розум його остільки розвив ся, що його сміливо можна ввести в світ релігії. Основи релігійно-морального виховання Руссо вкладає в уста Са-войського священика, з яким випадково познайомив ся Еміль. Погляди його зводять ся до отсих точок: 1) в противність матеріалістам, 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 матеріалістам, що сміяли ся над безсилям чоловіка і в купі в тим уважали його за вінець творива, в сути діла безсильний перед невимовними законами природи, Руссо устами Са-войського священика твердить, що чоловік улюблена дитина Творця, що він становить сам собі цілий світ; 3) в противність матеріалістам, що відкидали безсмертє душі і свободу волі, Руссо доказує, що чоловік свободний, що його воля незалежна від зовнішніх вражінь, що жерелом людського міркування є думка, яка живе в ньому самому, а не поза ним. Безсмертє душі доказуєть ся, на думку Руссо, вродженим нам почутєм справедливости, яке не може помирить ся з пануванням зла і неправди в сьому житю і безумовно вірить в істнуванє 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 Англічан інстинктивно повставав проти абстрактного характеру теорії Руссо. За те в Німеччині може власне дякуючи своїй абстрактности, теорії Руссо знайшли багато прихильників і викликали загальний ентузіазм. Гердер писав до своєї нареченої радісні листи про Емілія; Гете назвав книгу Руссо „евангелієм виховання 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 принципах Руссо, відмінивши її трохи в деталях, щоб зробити їх придатнішими до життя. Треба заважити, що в основі найліпшого педагогічного трактату в російській літературі — знаменитої статі 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 Ельзоа“. Роман сей був написаний літом 1757 року, тоді, коли Руссо жив у лісі Монтморансі, в літнім помешканю одної з його прихильниць, пані де Епіне. Тут, по його словам, він знайшов усе, про що мріяв: природу, самоту і моральну незалежність. Для повноти щастя не ставало лише кохання, але й воно скоро прийшло.

Блукаючи з своїми мріями по лісах Монтморансі, Руссо схаменував ся, що старість уже наближається, а він ще ані разу не пережив справжнього кохання. Він став мріяти про граціозну Дріяду, яка оживилаб його лісову самоту, наповнилаб його вічно молоде серце захватом і коханням. Дріяда з'явилася в образі графині де Удето, родички пані де Епіне, 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 нераз 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 ріжнородности. Се історія учителя і учениці, і Нова Ельоїза стоїть у таких самих відносинах до Сен-Пре, як середньовікова Ельоїза до Абеляра. Власне на сьому, коли не рахувати листування, і обмежуєть ся схожість. Перепоною до з'єднання середньовікової Ельоїзи з її учителем був чернечий шлюб Абеляра; 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 змалюванню кохання Юлії і Сен-Пре Руссо виявив усю ту пристрась, усю поезію, якої була повна тоді його власна душа. В малюванню перипетій кохання виявив надзвичайну чутливість до поетичности в життю чоловіка і таке знання людського серця, яке годї знайти у кого иншого. Єдиним досить значним поіхольогічним браком, якого допустив ся він у романі, є те, що він примушує свою героїню віддати ся Сен-Пре

не в хвилину пристрасти і уповня коханням, а наслідком холодного рахунку, щоб сим робом примусити батька згодити ся на її шлюб із коханням. На честь Юлії треба сказати, що свій упадок вона щирою покутою спокутувала дуже. Почувачи, що своїм гріхом нанесла нещільну рану батькові 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 справжнього почуття, а лише одна пристрасть, від'їздить у подорож довкола світа. Так кінчить ся перша половина роману, 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 закінчене повісті. Минає кілька років. Вольмор і Юлія тішать ся родинним щастям і Юлія стає ідеальною жінкою. Та ось повертає Сен-Пре Вольмор, бажаючи дати жінці повну свободу — вибрати його або давнього кохання, від'їздить із дому. Сен-Пре приїздить до Юлії і починає стару пісню, але Юлія, схилившись перед великодушністю чоловіка, відкидає Сен-Пре. Не вважаючи на такий моральний кінець, друга половина роману не досягає такої страсти і такового огня, яким визначаєть ся перша, за те в малюванню радощів тихого родинного життя Руссо виявив стільки щирости і глибини, як ні один із сучасних йому письменників. Одною хибкою цього малюнка є навмисний дидактизм, нав'язаний родинними романами Річардсона, перед якими схилив ся Руссо. „Нова Ельвіза“ має велике значіння в історії французького роману. 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 Скюдері, малювали її як цінну рослину, що виросла на ґрунті французьких салонів. У цих романах любовники розмовляють і поступають так, немов роблять се по приписам певного кодексу; її промови скромні і соромливі, повні натяків, напів-осьвідчень, 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 зітханем; 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 почутем. Він вивів на сцену почуте, що вальць усім станом перепони і промовляє не штучною, манерною мовою салонів, але огнистою мовою, від якої крутиться голова. Таким робом введено 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 Корнеля і Расіна французька трагедія підупадає. Трагіки позбавлені драматичного вітхнення тільки те й роблять, що доводять до останніх меж манеру Корнеля і Расіна. З одного боку

наслідуватель Корнеля Кребідьон 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 чутя, ні пристраси, 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. н., в де він ганьбить деспотизм, забобони, релігійний фанатизм, співає гимн свободі і толеранції і т. д. В епоху революції трагедії набираєть 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 посуне наперед нашу справу, ніж здобує Бастілі“. При такім погляді на штуку, при такім 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 виискує всіх доти, довкіль 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 зручності 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 Грессе́, якого комедію „Злий Чоловік“ (*Le Méchant*) треба зачислити до комедії характерів, але не в Молієрівськiм, а лише в Детушiвськiм роді; хоча в коме-

дії вичислено всі погані прикмети героя сполучення їх не викликає ілюзії, не дає живої особи.

Треба згадати ще про один напрям, який зазначився в французькій 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 найліпшій із своїх комедій Модний Пересуд (*Le Préjugé à la mode*) автор горячо обстоює шлюбний союз, цілком знищений людськими переудами епохи Регенства, по яким бути гарним чоловіком або вірною дружиною вважалося 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: Нелегальний 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 співчуває автор, 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 сальнових 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 людий, 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 Leys*), що досі 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 змагане до реалізму і сатиричного мальовання дійсности. Бомарше сам собою дуже інтересний літературний характер. Се типовий представник суспільних стремлень XVIII віку; се загублений у натовпі плебей, повний сьвідомости своїх сил, що постановив собі пробити ся силоміць у перті ряду. 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 бється на поединку, сидить у тюрмі, видає твори Вольтера, їде в Еспанію, щоб помстити ся за зганьблену сестру і тут же задумує велике торгове підприємство. Словом, се було жите бурливе, неспокійне, гідне більше для романа, ніж для історії літератури. Вирочім він не забуває і літератури і в 1775 році виставляє на сцені „Севільського голяра“, першу частину своєї знаменитої трілогії, якої головним героєм являєть ся хитрий і пролазливий представник буржуазії — Фігаро, в якого особі відбились усі пригоди самого Бомарше, котрого усталим він виголошує власний мужній протест проти всякої суспільної неправди. Професор Веселовський у своїй прегарній статі про Бомарше так характеризує його героя: „Фігаро — се талановитий вискокча 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 агонії 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 маїнат, який дав йому посаду, забув про нього, „бо визначний чоловік уже одним тим робить нам добре, коли не робить зла“. (Акт I, сц. II.). „Коли конечно потрібно, щоб бідний чоловік був чесним, то чи багато знайдеть ся маїнатів, 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 пояснюєть ся тим, що нетерпляча париська публіка вважала пєсу занадто довгою і назвала. пятий акт пияим колесом при возї. Бомарше признав рацію сим закидам і при дальшчях виставах значно скоротив штуку, що зробилась скоро одною із найпопулярнїйших. В роцї 1774 Бомарше виставив на сценї „Сватане Фїгара“, де дав своєму улюбленому героєви ширше поле діланя. Основний мотив пєси — боротьба Фїгара з представником родовой аристократїї, який хотїв відбити у нього молоду. Комедія кінчать ся побїдою плебея, розумнїйшого і зручнїйшого, нїж граф. Бомарше зумїв виставити побїду Фїгара як побїду представника середнього стану над розпусним представником аристократичного принцїпу. Величезний натовп день у день слухав із галерїї сцени опозиційних нападїв Фїгара, від яких повївало острим повітрем близької революцїї, що оголосила рівність усіх людий. „Нї, добродїю графе, ви її не візьмете. Ви магнат і вважаєте себе тїлько тому великим гевїєм. Щож ви зробили, щоб досягти стїльких благ? Ви завдали собі труду, аби тїлько народитись і бїльше нїчого. Тодї як менї, загубленому в натовпї, треба було чинало розуму і викрутїв, щоб лише не загинути“. В иньшїм місцї на слова Сюзани, що посада дворака досить важна, Фїгаро відповїдає: „Одержувати, брати і прохати — в отсих трьох словах цїлий секрет“ (Recevoir, prendre et demander, voilà le secret en trois mots!) На додаток усього Бомарше зробив Фїгара письменником, якого засуджують до тюрми за якийсь злочин проти друкарських законїв. З приводу сього Фїгаро уразливо завважує що, се — дурниця, „бо в Еспа-

ні 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". Не дивлячись на силу подібних нападів, що зане викликали горячі похвали партеру, комедія Бомарше, дякуючи своїй веселості 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. Наполєон I добре зрозумів революційне значінє комедії Бомарше, назвавши її *La revolution deja en action*. І дійсно комедія була віснумом 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, і як тільки псказали ся перші виступи його, волів виїхати із Франції. Він очевидно починав старіти ся. Виставлена ним на сцені в 1791 році третя частина трільогії, *La Mère coupable*, не така талановита, як перші дві, і своєю чутливістю і дидактичним тоном нагадує скорше перші твори Бомарше, ніж Севільського голяря, або Свтане. Фігара, якому в сій драмі бракує вже двох третин його бистрого розуму. Певно тому драма і не мала жадного успіху, що завдало чимало смутку старому драматургови. Бомарше вмер у 1799 році. Значінє його в історії французької комедії дуже велике. Як Молієра вважають батьком комедії характерів, так само Бомарше можна назвати геніальним 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 ширення 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 перекладав в голландської мови сатири кальвіністів проти протестантів, сам пише сатири проти жебручих 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 досягав 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 виславляється на глум католицька меса і індульгенції, дівві особи мають назви: Кардинал-Гордість, єпископ Вовча пащека і т. д., за те драма Кохлеуса направлена просто проти Лютера, а в комедії Штрікера „Німецький розпусник“ висміюється протестантська догма 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 Норимберга, а на чолі її Ганс Сакс, простий ремесник, майстер-зінгер, т. є поет міщанського походження. Він народився 1494 р., був сином шевця і сам займався тим ремеслом. Він написав мало не 200 штук найрізноманітнішого змісту, з яких до нас дійшло 128; між ними є і містерії (Юдиф, Історія Товнта, Жертва Авраама і ин.) і трагедії з класичного світа (Віргінія, Люкреція, Суд Париса і т. д.) і драми на зміст позичений 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 Ганса Сакса: веселість, дотеп, здібність малювати характери, що бють просто в очі своїм реалізмом, своєю життєвою правдою. Норимберська 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 якраз у той час досягла дивного розвитку. В кінці XVI в. при дворах різних німецьких князів гостюють трупи англійських акторів або комедіантів. Актори ці не були прив'язані до своїх панів: вони навчилися 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; відомо 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 дівкою особю виступав клявн, 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 вивбла, 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 здоров'я і силу. Пригнічений неможливими податками, здеморалізований поганим правлінням, майже позбавлений усякого релігійного навчання (бо багато церков було зачинено) нарід морально огрубів, став піячити, красти і т. д., в той час, коли вищий стан, відрікшись від своєї національності, стремів усіма силами наслідувати Французів. Зовнішня політична сила Франції за часів Людовіка XIV, блиск двора, літератури захоплювали політично

безсильну і запізану Німеччину, робили з неї, як каже досить влучно Гердер, провінцію французької монархії, а по вислову сучасного сатирика Льюга „любая Франції, що гордо носить луберію 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 малюєть ся картина збіднілого, здичілого і позбавленого почуття своїх прав німецького суспільства, як у романі *Simplicissimus* 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 огрубілості, 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 Морґенштерном і професором франкфуртського університету на тему „Всі вчені балакуни і дурні“. Що до поезії, то вона давно стала незугарним наслідуванем

чужоземних взірців. Оніц наслідував Тасса і поетів Пляди; поети шлеської школи — Маріят і Скудері, а драматурги — Корнеля і Расіна.

---

### XXXIII. Доба Фрідріха Великого.

Але час робив своє, рани Німеччини по трохи стали гоїти ся, добробут ставав кращим, а в купі з ним зростала потреба примовности вищого 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 незалежності науки від теологічних принципів, Вольф проповідує з катедри свої раціоналістичні погляди і виголошує незалежність моралі від релігії. З відродженням інтелектуальним поруч іде і стає йому підпорою також і відроджене політичне. З початком царювання Фрідріха Великого починається 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 (à sa façon)“. Бажаючи насадити науки в Німеччині він заснував Академію в Берліні, закликав до неї відомих учених і дав їм повну свободу наукового досліду. Таку саму свободу дав літе-



ратурі: хоч особисто він байдужно дивився на німецьку поезію і з більшою охотою сидів над укладанем своїх нездарних французьких віршників, 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 бн написані, як би не було Семилітної війни. Піднесений славними вчинками Фрідріха Великого німецький дух став скидати з себе кайдани наслідуваня і стреміти 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 думцї йшла самостійність поетичної творчости. Перші шість книг Кльопштокової Месіади 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. Визволене 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 чутем, якого не зустрінеш до нього в німецькій поезії. Коли додамо до сього музичний, немов пливучий в душу гексаметр, то зрозуміємо, чому Месіада 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 більшості 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 Агітоні, Музаріоні і ин. своїх творах Вілянд крім висміювання мрійности, кривляння 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 виробленню 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, заблїснула 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 причинився так багато до збудження свідомості 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 підготував ґрунт для їх діяльності і розчистив їх шлях, зруйнувавши пановане псевдо-класичного смаку в Німеччині і зв'язав драму з життям. Лессінг був великий надто тип, що творчість у нього йшла поруч з руйнуванням, що він міг своїми власними творами ствердити справедливості своїх теорій. Основні риси критичної методи Лессінга виступають досить яскраво в його перших статях і рецензіях, уміщених у Літературних листах. „Літературними листами“ (Literatur-Briefe) називався журнал, що його почав видавати в 1759 р. в Німеччині приятель Лессінга Ніколай — т. є тоді, коли Лессінгові 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 займав перше місце в критиці. В статях Лессінга німецька критика вперше заговорила сміливим, мужнім тоном, вперше звернула увагу не на дрібниці і часті, 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 часті, мусять задивляти ся на неї, як задивляється 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 принципів, покладених в основу артистичного твору, і також піддавав їх своїй невмолимій аналізі. Напр. в особі Душа він висміював напиндючену і нездатну школу сучасної німецької белетристики; в особі Готшеда і його наслідувачів — розмірковувану теорію поетичних творів, що для того, аби бути поетом, досить виконувати відомі приписи піітики. Але звертаючи увагу на дрібні річчї німецької літератури, Лессінг у купі з тим уважно застановляв ся над перлинами її. Він із великою прихильністю повитав войовничі пісні Гільма, сатири забутого Льогау, захоплював ся творами Кляйста, вияснив те, що було позитивного в літературній діяльності Кльопштокка і Вілянда.

Між Літературними листами і великим критичним твором Лессінга „Ляокооном“ лежать паза 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 присвячував часу студіям над античною штукаю і літературою. Наслідком сих 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 роздумувань. Лессінг поставив собі питанє: чому на певній мармуровій групі в Ватикані Ляокоон представлений не кричачим, тоді як у Вертілія він „clamores horrendos

ad sidera tollit"? і розв'язує його ось як: основним законом старинної в'ясичної штуки є краса; все що пеує 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 понищилоб найвищий закон античної штуки—красоту. А що маляр або різьбар може представити лиш один момент із життя певної особи, то він обов'язково мусить думати про те, щоб сей момент справляв естетичне вражіне. Інша річ поет; в його розпорядженю є чимало моментів; коли якийсь із них буде не естетичний, то він може бути затушований цілим рядом иньших моментів і в цілому будемо мати естетичне вражіне. Друге естетичне питанє, порушене в Лякооні, було більш загального характеру; се питанє про взаємні відносини, або скорше про межі малярства і поезії. На думку Лассінга головна ріжниця між малярством і поезією полягає на тім, що перша ділаючи в просторі, може представити лиш такі річи, яких части лежать одна біля другої, тоді як поезія ділає в часі і тому може представляти події і вчинки так, як вони хронічно йшли один за другим. Лассінг пояснює сю ріжницю прикладом: представленє бенькету богів у Гомера дає прегарний сюжет для маляря, а Гомер присв'ятив йому лиш 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 ріжниця між двома штуками в описах тілесної краси. Остання, се гармонійна злука ріжних частин, які можна схопити одним поглядом, а що мальованє предметів, яких части лежать одна біля другої

в просторі, в завданем малярства, то лише воно одно може успішно представити красоту, тоді як поезія мусить представляти вражіння, що викликають ся красою. Ergo — звертаєть ся Лессінг до поетів: „Малюйте любов і захоплене, а тим самим малюйте красоту“. 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 Горація — *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 зображення 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 пєси на сцені Гамбурського театру, коло якого Лессінг у 1767 р. займав посаду театального критика. Драматургія Лессінга має в собі дві сторони: полемічну і теоретичну або догматичну. В першій він провадить генеральний бій з французькою псевдоклясичною 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 трагіків, стоїть до них значно ближше, ніж Корнель або Вольтер. Розбираючи різні драми, що їх виставляли на Гамбурській сцені, Лессінг висловлює чимало теоретичних уваг, які й становлять другу, догматичну частину Драматургії. Лессінгова теорія драми має все своє коріння в поетиці Арістотеля, яку він уважав так само непомилковою, як Елементи Евкліда. В дефініції трагедії, в виясненню її цілі, 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 філософська ніж історія, бо перша малює загальне, а друга часткове, індивідуальне. Далі йдучи слідком за Арістотелем, Лессінг 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 Лессінг так само наслідує Арістотеля, але у нього є багато власних і досить влучних уваг про моральний вплив драми на людей і про її розвязку. „Загальна і правдива вага комедії, каже він, полягає в самих сміху, т. є. у вживанню нашої здібності завважати смішне, відкрити його під покровом різних страстей і навіть в одежі урочистої поважності. Припустимо, що Скупар Молієра не поправив ані одного жмикрута, 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“.

Познайомавшись із критичними творами Лессінґа скажемо декілька слів про його критичну методу. Лессінґа можна назвати типовим представником естетично-догматичної критики. Він вірує в єдиний обов'язковий для всіх естетичний ідеал, в ко-  
нечність впливаючих із науки сього ідеалу естетичних законів, і пристосовуючи їх до аналізу артистичних 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 пояснюються із нього самого. Думка, що артистичний твір стоїть у простій залежності від ґрунту, на якому він повстав, від моральної атмосфери того осередка, де жив його творець і із якого пояснюються загальний змісл і напрямок — така думка показала б Лессінґови ледве чи не найбільшим гріхом. Всі ті дрібниці здаються йому незначними в порівнянню з актом творчости, наслідком якого буває артистичний твір. Коли артистичний твір написаний, він підлягає судови артистичної критики, а до того ще критики об'єктивної, в якій особа критика, його освіта і критичний смак не мають великого значіння. По словам Лессінґа критик не виводить таких правил із свого власного смаку, але виробляє свій смак на підставі правил, що впливають із природи самого предмету. Так і поводився Лессінґ розбираючи твори різних письменників. На підставі поглядів Арістотеля і грецьких трагіків він утворив свій ідеал драми, побачив у тім ідеалі природу свого предмету і признав правила Арістотелевої піітики законами самої драматичної форми. В сій думці лежить велика помилка, бо правила Арістотелевої піітики багато де в чому пе-



рестаріли. Вірний заповітам свого великого учителя, Лессінг лишився 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 студіювання грецьких вірців і на піїтиці Арістотеля, нема чого шукати цільної теорії драми, якою могли би вічно керуватись драматурги, хоча деякі окремі уваги її ніколи не втрачуть своєї вартости.

---

### XXXV. Лессінг як драматург.

В початку XVIII в. німецька драма перебувала в сумному досить стані. Сцена була переповнена історичними драмами кровавого змісту, що носили назву Haupt-und Stattsaktionen і чергувалися з фарсами, де дівочою особою завше виступав Гансвуршт. Проба оновлення репертуару вперше мала місце в Липську, дякуючи заходам проф. Готшеда і акторки Найберової. Горячий прихильник французької псевдо-класичної трагедії, Готшед бачив єдине спасення німецького театру в тім, аби оновити його творами Корнеля, Расіна і Вольтера. В Липську він познайомився з талановитою акторкою Кароліною Нейберовою, що захоплюючись таким самим бажанням, 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-

рався 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. група 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 цоважну штуку в Німеччині, де дієвими особами виступали не королі й герої, а прості, звичайні люди. Ся, власне нічим не видатна пєса мала такий величезний успіх і так аворушила 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 вчином викликав до себе любов одної заможної, молодой 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 скінченню війни зібрати сі гроші на його користь. Уряд підозріває сфальшоване скрипту, Тельгайма зкинули з посади і йому вичитали процес. Се сталося уже тоді, коли він заручився з Мінною. Почуваючи себе не в праві явити ся до своєї молодой, майор поїхав до Берліна і поки скінчить ся його розправа, замешкав у гостинниці. Господар остаточно, бачучи тяжке становище льокатора, тратить до нього всяку повагу, так що коли до гостинниці приїдуть якась заможна пані (Мінна фон Барнгельм), він без жадної церемонії перепроводжує його до гіршої кімнати. Пробуваючи в гостинниці Мінна довідується, як тяжко живеть ся її коханому і кличе його до себе. В першу хвилину майор, побачивши свою молоду, кидається до неї в обійми, але потім, наче одумавшись, відступає назад, кажучи, що тепер він їй не до парі і т. д. Даремне Мінна впевняє його, що вона вірить в його невинність і не потребує його маєтку, — від залишається неохитним. Зрозумівши, що творить ся в серці молодого, Мінна ширить чутку, що її маєтки зруйновані. Ся чутка перевертає рішення майора, котрий як раз перед сим 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 прийняти від нього офіри. Нарешті бачучи, що він досить покараний, Мінна признається, що чутку про руйну свого маєтку видумала вона сама, і драма кінчить ся поєднанням 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 дієвих 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*. Гете не даром захоплювався експозицією події, із якої стає зрозумілим, чому Мінна мусіла була появитись 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 Віргінією“. В будові цієї драми він строго виконував принципи, викладені ним у *Драматургії*. Дія її розвивається строго логічно, одна сцена випливає з другої по правилам драматичної логіки. Вже сам поділ на п'ять актів не був випадковим: перший акт — експозиція до дії; другий — розвиває її; третій — найвищий ступінь інтензивності; 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 Ашіяні. Його дорадник і фактотум Маріселлі подає плян не допустити до їх шлюбу; принц відразу згоджується на все, що придумає нещаслива вигадливість Маріселлі і наче по якомусь вітхенню йде до сусіднього домініканського монастиря в тайній надії зустріти там Емілію і осьвідчитися їй. Другий акт відіграється сценою, в якій ми знайомимось із батьком і ненькою Емілії і з тим вражінням, яке справляє на неї стріча з принцом. Страстні промови принца занепокоїли 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 значіння божевільному виступови принца і нічого не казати про се ні батькови, ні молодому. В дальшій сцені з'являється сам молодий Емілії, граф Апіяні, чоловік шляхотний, щирий, від якого тяжко щось заховати. Але мати з дочкою постановили мовчати і Апіяні відходить, щоб ладити ся до від'їзду. В третьому акті трагічна подія досягає своєї кульмінаційної точки; на шлюбний поїзд нападають підкуплені Маріnellі бандити; граф падає під їх ударами, а Емілію під видом ратунку відвозять до веселого палацу принца. Зруйнувати сей план, дати можливість побідити чесноті над сластолюбством, ось завдане останніх двох актів. Уже з останніх сцен третього акту видно, 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 дає йому кинжал, яким хотіла сама вбити принца. Сею сценою кінчить ся четвертий акт. Все попереднє підготовлює надходячу катастрофу. Знаючи характери дівчих 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 переведення слідства 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 план і вся хода дії у драмі Лессінга, що ствержують собою Лессінгову теорію драми. Але ціле питання 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 цьому відносини Емілії до нареченого лишилися невнясненими; ми не знаємо навіть, яке вражіння справила на неї трагічна смерть її молодого. По теорії Лессінґа, навіяний Арістотелем, кожен чоловік мусить мати в своїм характері якусь слабкість, котра є його трагічною провиною 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 заважає, що з погляду Лессінґової драматичної техніки має вагу лише перше, бо довідайся граф Апіяні про стрічу принца з Емілією в монастирі, він ужив би певних заходів і пекольний план Марінелли не міг би бути виконаний. Але як навмисне, другий мотив впливає в останнім акті, де Емілія в розмові з батьком мотивує своє бажання вмерти не жалем за коханим чоловіком, не неможливістю спасти свою честь проти насильства, а страхом перед собою, перед своєю непевною вдачею. Таким робом показується, що кинжал Одоардо спасав Емілію не стільки від принца, скільки від неї самої і свідчує про психологічну цільність у характері Емілії і нащити на та авреоля, якою Лессінґ, як видно по всьому, хотів оточити свою улюблену героїню, бо страх підлягти придворним спокусам і шукати від них спасення в смерті видається легкодушністю в такій шляхотній натурі, як Емілія.

В останні роки свого життя Лессінґ заняв ся питаннями релігійними і філософічними. Студіюючи історію різних релігій він набрав переконання, що головним у них не є догмати, але моральний бік, той дух любови і милосердя, яким вони просяті. Наслідком такого переконання була проповідь ре-

лїтїйної толеранцїї, 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 Лессінґа. 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 розвивається без їх запити, а ідеєю покладеною в основу драми автором. Лессінґ 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 значінє, 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 ріжниці. Герой драми, Жид, представник пригнобленої релїгії і проклятого племені, показує ся лїпшим від християн і в найкращим доказом того, що кожда релїгія може виробити собі гуманність, свободу духа і широту поглядів. Натан стає вищим від християн не завдяки своїй релїгії, а толерантності і гуманності. Оскільки він вищий і лїпший від офіційального представника християнства, патріярха, найлїпше видно з того, що стративши 7 синів, спалених християнами, він благословить Бога, що дав йому можливість виховати принесену до нього дївчинку, як свою рідну доньку. Порівняйте, як поступає в сїм випадку патріярх. Довідавшись, що Натан виховує принесену до нього дитину як свою доньку, т. є в жидівстві, він не

має в собі сил, аби стати нарівні з високою людністю Натана і вважає за свій святий обов'язок повернути дитину до християнства, а Жида 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 автором Емілії Гальотті і Міни фон Барнгельм було би досить віяково, 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). Ця епоха відбила на собі страшне зворушення 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 найрізнійших напрямів. Були звичайно політичні і соціальні причини, що викликали сю літературну епоху: реакція, що наступила останніми роками царювання Фрідріха, деспотизм у родині, перевага філістерських поглядів у суспільстві, але головну роль тут мав вплив французької просвітительної літератури, а надто вплив Руссо. Вже перші памфлети Руссо зустріли велике співчуття в Німеччині. Дальший його твір „Нова Ельзаза“, в яким він упоетизував свободу почуття як невідлучне право людської природи, знайшов силу прихильників, зробив Рус-



со ідеалом молодого покоління. Ще сильнійше вражінє зробив Еміль, у яким Руссо кладе 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 життю і звичаях ставало на перешкоді здійсненню законних прав людської природи. На зустріч сьому евангелію природи, яке йшло з Франції і кликало до обновлення в сфері моральній і соціальній, ішла друга течія, яка кликала до літературного відновлення в душі природи; першим кроком сього відновлення було негативне відношення до догматизму попередньої критики. Того-ж року як і Нова Ельза (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 вірця крім природи. Наслідком сього звеличення природи і оригінальності повстала пристрасть до студіювання народньої поезії; Гомер, жидівські пророки, Едда і макферсонівський Оссіян зробили ся предметом палкого студіювання німецької молодіжі. З новіших письменників крім Руссо надзвичайний запал збуджував Шекспір. Тоді як Лессінг обстоював за внутрішнім спорідненем Шекспіра з грецькими трагіками і доводив, що Шекспір, хоч не знав давніх, все був ближче до Арістотеля, ніж французькі трагіки, — Гердер і Герстенберт 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 вихованю, 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 степеня 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 Берлґхінґен*, наскрізь пронята Шекспірівським духом. В основу сеї драми покладено мемуари одного з значних діячів реформаційної епохи, який написав їх у старості. Зацікавивши ся історією Гецца, 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 Гецца 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 пєса вийшла в другій редакції в 1773 р. і викликала загальний запал у молодіжї, яка побачила в нїй немов маніфєст нової школи, що вивіла війну всяким правилам і поставила свободу гєнїя над драматичні теорії. Драма Гєте, се сумний образ бурливої реформаційної епохи, коли почутє права зовсїм зникло, коли імператор був безсильним, щоб стримувати самоволю імперських князїв, які впадали до удїлів оден одного і захоплювали міста і замки, плюндрували селянські поля і інш. Доведені до розпуки селяни повставали, але їх втихомирювали надзвичайно кривавими способами. На тїм похмурнїм тлї загального безладдя вирисовує ся могутня постать однорукого Гєца, який тїшив ся любовю народа за свою хоробрість і справедливість. Гєц дійшов до нас у трьох оброблєнях або редакціях, з яких остання повстала вже в 1804 р. в Ваймарі, коли Гєте в купі з Шілером приладжував свою драму до вистави на сценї ваймарського театру. Всї переклади робили ся з другої редакції, бо в третій видно вже руку Шілера. Драма Гєте, що появилася під час фанатичного захоплєня Шекспіром, формою і драматичною манєрою нагадує драматичні хронїки Шекспіра. Не даремно сам Гєте вважав свою драму дитиною Шекспіра, не даром Гердер закидав йому, що в своїм наслідуваню Шекспіра переходив через край і надав усїй драмі епічний характер. Не вважаючи на всї хиби композиції сей молодечий твір Гєте відзначає ся великою вартістю. Характери нарисовано вірним пензлем, діяльог чудовий, дєякі сцени дуже ефектовні і майстерно переведені. Від драми Гєте повиває бурною молодістю, вона наповнена гордим духом свободи, який додає їй оригінального кольориту. Будучий космополіт і аристократ, Гєте являє ся в сїм творі демократом і палким патріотом. Огністими рисами малює він егоїзм сильних,

і терпіня пригнобленого народу, його голос чуто 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 анї 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 зм'якчив характер Клявіга. В мемуарах Бомарше Клявіго малює ся нікчемною, зрадливою людиною, яка ніколи не любила Марію і ні трохи не жалув 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 єгоїста, який не вірить анї в женщин, анї в любов, не перебирає в способах до досягнення мети, а метою життя має варієру і заспокоєння 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 вподобань. Своєю драмою Гете чудово показав, до чого може дійти людина, яка опирає ся на один здоровий розум і відкидає всі почуття. Жаден злочинець не міг би да-

ти Клявітові сердечнійших 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 Гете. В Гетці нема дійсної драматичної боротьби, дійсних драматичних характерів; нема навіть жадної так майстерно переведеної сцени, як та, в якій Дон Карльос переконує 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 пишно 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 мельдрамою, не кажучи вже про те, що вона зовсім випадкова, бо Клявіго помилкою трапляє в ту вулицю, по котрій переходить похоронна процесія. Булаб иньша річ, як би роздертий каянем 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 найвища 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 осьвідчити ся Шарльоті, 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 молодечий роман Гете Страждання молодого Вертера. Крім особистих відносин і вражінь, що лягли в основу роману, в ній знайшов собі місце песимістичний погляд на життя, який у той час обхопив німецьку молодіж, що зачитувала ся Елєгіями Грея, Ночами Ювіа і Гамлетом Шекспіра. „Всі ми — казав Гете — знали найкращі місця сеї трагедії на память і думали взяти гору в меланхолії над данським принцом“. У Гете ся меланхолія 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 песимістичний настрій у себе в Франкфурті, одержав лист від Кестнера, який повідомлював його про самовбійство їх спільного приятеля Брузалема, що відібрав собі життя 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 фавбулою, песимістичний 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 поставлений 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 міститься 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 поліційкого урядника, який просить юрбу розійти ся, щоб не дразнити правительку. В дальшій сцені Еґмонт розмовляє зі своїм секретарем, і з сеї розмови видно, що він не придатний на політичного діяча, що він добряга і епікуреєць, який більше дбає про втіхи життя, ніж про політику. Після сеї сцени стає 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'ятім 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 сього 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 першій цілком повело ся Гете — особа Еґмонта з усіма своїми симпатичними сторонами яскраво виступає на тлі драми; що до другої, то помилка Гете була в тім, що він зробив сю легкомисну, хоч і рицарськи-шляхетну людину політичним діячем, тоді як він рішучо не в силі захопити в свої руки всі нитки народнього повстання. Захоплений поетичною стороною особи Еґмонта Гете на перекір історії зробив його молодим і нежонатим і примусив покохати Кляру. За те дуже ганить 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 найвищого 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 потрощити ся.

Гете почав свого Торквата Тасса в перших роках свого побуту при ваймарських дворі (1775—76), а скінчив повернувши в Італію 1779 р. Про автобіографічний елемент сеї драми сам Гете говорив своєму секретареві ось що: „Матеріалом мені послужило життя Тасса і мов власне життя. З'єднавши різні риси характеру Тасса з моїми власними я викликав у своїй фантазії образ італійського поета, і як контраст до нього сотворив характер Антонія, для якого мені не бракувало оригіналів. Двір, 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 кість з моєї кості. Драма виявляє, що Гете чудово познайомив ся з культурою епохи Відродження в Італії, коли знане клясичних 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 характеристиці князя Ферарського Альфонса Гете не забув зазначити жадобу слави, так характерну для епохи Відродження. Він радіє з того, що Тассо скінчив нарешті свою поему, якій буде дивувати ся весь світ, і що промінь слави поета впаде на нього. Історично вірно змальовано відношення Тасса до свого патрона і любов Тасса до придворного життя і до витончених утїх, поза якими інтелігентний Італієць XVI в. почував себе нещасним. Розуміє ся, в драмі даремно шукати генези характеру історичного Тасса і вияснення, в який спосіб на ґрунті самолюбства розвила ся у нього надмірна нервова дразливість. Гете навмисне промовчав те, що Тассо і ранійш не раз утікав із Феррари і саме божевілле 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 обставиною світа реального в самій небезпечній його формі — придворній сфері, де все умовне, де виражуване, 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 обмальованню 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 божевілде, змальовано зовсім не драматично. Лише відчуваємо 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 питання: яке відношене сих драм одної до другої? Ще Шілер спостеріг, що Іфігенія Гете так пропоена новим духом, що не розумієш, як можно знайти в ній подібність до грецьких драм. Справ-

ді, коли порівняне їх цікаве, то хибя за для їх протнвности. Іфгенія Евріпіда, се справжня Гре-кня ; її знаменні риси — любов до рідного краю і погорда до варварів. Скоро довідала ся, що захоплений невільник — її брат, вона зараз же уложнла плян утеки і без жадної боротьби з собою шукує Тоаса. Не така Іфгенія 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 поступованню високо-моральними мотивами. Коли Пілад повідомлює її про винайдений ним плян утеки, Іфгенія не хоче брати участн в ошуканстві і наважує ся донести про все царевн. В її душі відбуває ся сильна внутрішня боротьба, і драматизм штуки лежить у тім, чи зробить не по правді Іфгенія за для визволу брата? Вона з честю витримує сей іспит і в останнім акті, з ризиком наанастити всю справу, але не маючи сил ошукати чоловіка, що довірив ся їй, вона виявляє йому все і удає ся до його великодушности. Коли жеса Гете переважає трагедію Евріпіда своїм високоморальним духом, то вона далеко уступає їй з боку драматичної стійности. В грецькій трагедії глядачі переконані, що Ореста і Пілада чекає смерть і їх охоплює страх і милосерде; снх почувань зовсім не збуджує трагедія Гете тому, що глядач, знаючи шляхетний характер Тоаса і вплив на нього Іфгенії, зараві думає, що все вийде на добре. В загалі в драмі Евріпіда переважає внішня дія; в драмі Гете внутрішня боротьба; герої Евріпіда — дійсні драматичні характери, які діють і посувають наперед дію, тоді як герої Гете зосереджують ся на своїх почутях, більше промовляють, ніж діють. 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 молодості, над обробленням 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, зрік ся Христа і запродав душу дияволу, який у визначений термін приходить по нього і уносить його до пекла. Запозичивши зміст Фауста з народних книжок і театру маріонеток, Гете під впливом філософських ідей XVIII в., який витворив філософію Канта, надав усій легенді глибоке філософське значіння, над якого вивченням доси працює критика філософська, історична і естетична. Філософська критика відразу угляділа в Фауста не артистичний твір, а величню алегорію і почала вивчати з алегоричного погляду такі сцени і подробиці, як напр. сцену в пивниці Ауербаха, шкатулку Гретхен. Односторонні, не витримуючі строгої критики розумовання філософської критики були завважені і збиті критикою історичною, яка зосереджувала свої висліди на питаннях про те, яким способом повстав Фауст, якими жерелами користувався Гете, що свого вложив до них і ин. З приводу цього студіювано легенди про спілку чоловіка з дияволом і їх літературну історію: Фауста Марльо і драму Кальдерона Дивний Чарівник. Розумів 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 свв. Кипріяна Антіохійського. Другий коментатор із тріумфом заявив, що йому повело ся відшукати жерело сцени в пивниці Ауербаха в оповіданнях про Фауста Лернгеймера, де зустрічає ся згадка про те, що не

Мефістофель, як у Гете, але сам Фауст засліплює гультайв; із приводу цього критик вдавав ся в глибокодумні мудровання, 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 роз'яснила процес повстання Фауста і відношення цього процесу до власних душевних процесів, які переживав Гете. Тому-ж завданню 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 цього 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 питання, яке доси ділить критиків на два табори -- про відношення першої частини Фауста до другої. Більшість критиків із Куно Фішером на чолі студіюють лише першу частину, тільки їм вважають вартою студіювання 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 вияснення першої частини Фауста“ (Опытъ объясненія первой части

Фауста. Русская Мысль 1886 г.). Остання думка далеко вірніша. 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 філософської 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 річй. Теж жадане абсолютного переносить він і до другої сфери і шукає такого щастя, якого йому ніхто дати не може — і наслідком являє ся повне незадоволення і ко-нечність удати ся до помочи магії, до співучасті пекольних сил. Се глибоке і прикре значіння 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 річй, 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 задоволення і щастя на землі? На се питання відповів Гете другою частиною Фауста. Ані погоня за славою, ані успіх у політиці, ані затоплене себе в повнім чарівній краси світі штуки не може задовольнити людського духа; одинокє, що може дати йому задоволення — се праця на користь людей. Зробивши сю працю, Фауст умирає задоволений із себе, погоджений з життям. Вті-

ливши в особі Фауста першої частини титанічні пориви своєї власної молодости. Гете наділив його в другій частині щастем, якого він сам досяг у старости 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, звисний 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 Поліціяно, який жив при дворі Льоренца Медічі в Фльоренції, написав на одну двірську урочистість песу „Орфей“ на пять актів, яка є не що, як пастораль, де виступають пастухи і пастушки, Нїмфи 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 песа за-

кінчує ся гимном на честь бога Бахуса. В початку XVI в. в Італії являє ся перша правильна трагедія в античній дусі „Софонісба“ Тріссіна. Сюжет її запозичено з XXX книги Тита Лівія; се трагічна доля дочки Картагенського вождя Газдрубаля, Софонісби, яка довідавши ся про поразку 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 Сципіон домагає ся вида-  
ня Софонісби, то Масініса посилав їй з гонцем чару отрути, яку вона радо випиває, аби не впасти до рук ворогів своєї вітчизни. Як перший зразок правильної трагедії, пьеса Тріссіна заслуговує на увагу задля непохитного заховання правил античної драматичної теорії хоч би коштом правоподібності. Так після Горация трагедія поділяє ся на 5 актів із захованем 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 закінчене, як у трагедіях Сенеки, її виконано 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 значіння для італійської сцени, як Клеопатра Жоделя для французької: вона починає нову епоху в історії італійської драми, епоху трагедії в античній дусі. Слідом за Тріссіном пішли Ручелаяі, Люіджі 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 діяльог її живійший і більш комічний, аніж діяльогі 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 скромності і мовчання, завжди прикладає палець до уст, хоч се не перешкаджає йому переказувати усякому тайни довірені йому впотаїці. Для сучасників комедія Аріоста була дуже цікавою задля маси сучасних натяків і сатиричних вибриків проти забобонів, продажности судіїв, користолюбності 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. Причин сього упадку було дві: перша — хибний напрям літературного смаку, пристрасть 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 перемінювала на оперне лібретто. Славний оперний композитор Рінуччіні цілком підряджав текот музиці й співам. Боротися проти сього нового напрямку смаку публіки було даремно; одинокий спосіб будь як поліпшити справу був у тім, щоб полишивши оперу оперою, реформувати саме лібретто. До сього 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 віддає її сусірниці 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. Прощань його з Вітелією повне високої поетичної краси. Але Тит не був би Титом, як

би милосердє 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 пристрась 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, прогрєс був неможливий. Як що актори посідали кебєту комічної імпровізації, фарс був добрий і дотепний, инакше він був грубий і нудний, але в обох випадках творчість їх була без жадних наслідків для будучини, 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 дивною швидкістю виставляв пєсу по пєсі; чєсло всіх

пес, які йому приписують, доходило до 150. Драматичне панування Гольдоні 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 Гольдоні прожив у Парижі, де був досить відомий і навіть пробував писати по французьки. В Італії Гольдоні писав комедії інтриги і довів сей рід до досконалости, але перебравши ся до Франції під впливом Мол'єра почав писати комедії характерів: Облесник, Картяр, Брехун і ин., або перероблював на драми романи Річардсона. Гольдоні був ласкаво прийнятий при дворі, навчав італійської мови дочок Людовіка XV і одержував 4000 франків річної пенсії. Так прожив до самої своєї смерті (1793 р.), працюючи над своїми мемуарами. Італійці високо ставляють Гольдоні і називають його італійським Мол'єром. Справді йому належить ся заслуга реформи італійського імпровізованого фарса на правильну комедію, йому належать десятків зо два дуже гарних комедій-інтриг, але його в жаднім разі не можна назвати Мол'єром. 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 Гольдоні не був здатний проникнути до тайників людського серця. Для того у всіх його 150 комедіях ледви чи знайдемо десяток добре обрисованих характерів.

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

сотворив 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 заплутаність їх інтриги, яскравість подій, легкість вірша, дотепні вибрики, що сипалися як би мимоволі з уст лікаря, арлекіна, Пантальоне — все це справляло чарівне враження. Сюжети своїх творів Гоцці головним робом переймав із народніх казок. „Я доси не надивуюся — каже він — силі чарівного над людьми і тому великому враженню, 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 силкуються присвоїти собі драматичну техніку і двірський італіантний стиль Расіна, але це тягнеться не довго. Тоді як Мафей 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 песи визначаються більш поверховним трагізмом і більше б'ють на нерви, ніж справляють артистичне враження.

Справжнім артистом у трагедії являвся Альфієрі (1749 - 1783). За найкращі його твори вважаються Пилип II і Вірґінія, обидва перекладені на російську мову. Сюжет першої трагедії в основі той самий, як і знаменитої трагедії Шіллера Дон-Карлос: це любов Дон Карлоса до своєї мачухи і помста Пилипа. Але коли у Шіллера 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 дієвих 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 стилі героїчних трагедій Корнеля, і має чималу драматичну вартість. Хоч у Альфієрі нема ані Альби, ані Маркіза Пози, ані інквізитор, та проте його Пилип нецроникливий, неймовірний і мстивий, обрисований більш правдоподібно і більш подібний до історичного Пилипа II, ніж ідеалізований Пилип Шілера, який любить порушувати загальні питання і вдає ся в відкриті виявлення з маркізом Позою. Крім гарно обрисованих характеристик у пєсі Альфієрі є кілька гарно переведених і ефектовних із драматичного боку сцен. Така особливо сцена Ізабелї з Пилипом у другім акті. Оповідючи королеві про зраду сина і про те, що до Мадриту прибули до нього послы від повсталых нідерляндських провінцій, Пилип провадить сю розмову в такім тонї, що Ізабеля може кождої хвилї думати, що відносини її до Дон Карльоса звісні королеві; вона тремтить при кождім натяку мужа і разом із нею тремтить і публіка. Ще ефектовнійша остання сцена, коли доведені до кінця Дон Карльос і Ізабеля явно визнають свою любов, і бачучи свою неминучу погибель, самі вибірають 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: „Іду до тебе, мій Карльосе“. Друга знаменита трагедія Альфієрі Вірґінія була виставлена на сценї в 1778 р. Сюжет її взято з оповідання 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 панування децемвірів. Найбільше гордий і розпусний із них, Апій Клявдій, закохує ся в дівчину чесної плебейської родини Вірґінію, заручену Іцілія. Коли всі заходи спокусити її підлещуванем, 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 оповіданем 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 дівчині кинжал просто до серця. Обурений всім сим нарід під проводом Вірґінія і Іцілія кидає ся на Апія з покликом: Смерть тиранови! і забиває його. З драматичного боку пєса Альфієрі далеко уступає пєсі Лессінга. Вірний своїй псевдо-клясичній теорії, дбаючи лише про сконцентроване дії і про заховане трьох єдностей, Альфієрі викидає із своєї пєси все, що не має безпосереднього звязку з дією; тому й характери його освітлені лише з одного боку, і сама дія видає ся трохи монотонною. Мимо всіх сих дуже великих хиб трагедії Альфієрі мають важне значінє в історії італійської драми. До Альфієрі італійська драматична штука стояла

нижше, ніж в інших краях; Альфієрі перший надав блиск італійській трагедії і зробив її звисною 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 якимось в одному літературнім салоні в Римі Альфієрі читав свою Віргінію. Захват був загальний. Але серед публіки був один молодий чоловік, який не тільки не виявив запалу, але навіть осмілювався виразити на своїм обличчю незадоволене. 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 цього до Монті: „Ви почали від того, на чім скінчили інші“. Причиною визначного успіху Монті була не драматична вартість поези, майже позбавленої дії, але шаруюча краса вірша, в якій Монті не мав супірників. Се був у повнім значінню артист слова, який називав поезію музикою думки, для якого поезія була нерозлучною з музикою і гармонією. Як драматург Монті виявив більше свободи і оригінальності, ніж Альфієрі. Коли Альфієрі взяв собі за взірць героїчні трагедії Корнеля, і се стіснило свободу його фантазії в вузкі рамки трьох едистий, Монті взяв своїм взірцем Шекспіра, з творів якого перейняв не мало ефектовних сцен і характерів. У своїй трагедії Галсото Манфреді він виводить тип дворака Гамбріно, який своєю демонічною вдачею нагадує Яга; в трагедії Кай



Гракх, яку вважають найкращим твором Монті, перейнято з Шекспірового Юлія Цезаря народні сцени і ефектовний мотив виголошення промови над трупом убитого Сципіона Еміліяна; як там, так і тут нарід, який служав 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, причім Монті всюди тримав ся близько свого жерела, з виїмком епізода про Сципіона Еміліяна, якого він примушує загинути від руки Фульвія в день повороту Кая, коли в дійсности він загинув вісім лїт перед тим. Дїя починає ся з того моменту, як улюблєнець і оборонець народу Кай Гракх повертає до Риму потємно з свого почесного заслання. Приятель його, бувший консуль Фульвій, малює Каєви темними барвами сумний стан Риму і благає його брати ся до дїла, бо консуль Опімії хоче звести закон Гракха. На початку II акту консул 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 Каєм, яка дуже нагадує розмову Августа з Цінною у Корнелія. Розмова кінчить ся, як і сподївав ся Опімії, повним вірванем 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 благання матери і жінки змушують його зректися свого наміру. Тим часом починає ся війна на життє і на смерть між Опімієм і Каєм; 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 сходять Опімії, щоб привернути до себе серця. Далекий від об'єктивності 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 Гракха 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 плебеям; на закінченє просить нарід покарати бунтівника. Народня сцена по сій промові навіяна подібною сценою в Юлії Цезарі Шекспіра. По відповіді Гракха нарід переходить на його бік і кричить: Смерть Опімію! Останній втікає і рятує ся від смерті тільки дякуючи обороні Гракха. Проте він не тратить надії і в четвертім акті являє ся знову на форумі на чолі похоронного походу Сціпіона Еміліяна. Бачучи, що нарід дуже обурений за смерть славного побідника Картагінни, 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 приятелів і оборонців.

Дія драми, що повільно котила ся в третім і четвертім акті, тепер жене швидким потоком до катастрофи. В пятім акті Кай Гракх 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 дає героїня мати. З погляду драматичної техніки пєса Монті має визначну експозицію дії, повна ефектовних ецен і чудово обрисованих характерів. А надто вдали ся італійському драматургови характери Кая Гракха і його політичного противника Опімія. Перший для своєї безкорисности і ідеального напряду духа нагадує Шекспірового Брута; другий не гордує жадними способами для осягнення мети, і в чудово обрисованим типом політика-практика, яким був Шекспірів Кассій, для котрого існують тільки інтереси і зовсім не існують моральні принципи. Кай Гракх 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 сього давного періоду не дійшло до нас жадних пам'яток. Поруч із містеріями, що відгравали ся духовенством у церквах, існували фарси й інтермедії, які відгравали ся аматорами на іміпровізованих сценах. До XV в. належать три пам'ятки, в яких учені бачуть колиску світської драми в Еспанії: а) сатиричний діяльог

звісний під назвою куплетів *Мінто де Ревульто*, б) *Розмова Амора зі старим дідом* (обидва ці твори приписують ся Родріґови Котті) і в) знаменита *Целестина*, напів роман, напів драма в 21 акті. 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 Іспанії, але і в Англії. Іспанські письменники з Сервантесом на чолі захоплювали ся *Целестиною*, яка до виходу *Дон Кіхота* була найпопулярнішою книгою в Іспанії. Три названі пам'ятки, се є те зерно, з якого виросло розлогісте дерево іспанської драми. Правдивим основником її вважав 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 Іспанія була осяяна блискучими проміннями епохи Відродження і тому на його творах відбив ся вплив класичної старовини. Слїдами Енсіни пішов *Торес Нахара*, якого діяльність належить до початку XVI в.

Хоч *Нахара* був чоловіком класично освіченим і добре знав римську драму, проте в своїх творах зістав ся самостійним. Присвоївши собі *Гораціїв* поділ драми на п'ять актів 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 шпаци“. В творах *Нахара* драматична техніка зробила крок наперед: його драми збудовані правильніше, інтрига їх складніша, характери обрисовані краще.

Класично освічені Енсіна і *Нахара* мали на увазі двірську і інтелігентну публіку; севільський ремесник *Льопе де Руета* захоплював своїми фарсами й інтермедіями простий нарід. Почав він

свою діяльність у Севілі, потім мандрував зі своєю трупкою по інших містах Іспанії, збираючи всюди рясну жатву захватів і грошей. Репертуар Льюпе де Руеди 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 причадали по словам Сервантеса, який не раз був присутній на його виставах, могли вмістити ся в одній торбі і складали ся з чотирьох пастирських курток, чотирьох борід і чотирьох перук. Успіх пєс Льюпе де Руеди 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 неграбну сцену, накривали її дашком, при чім глядачі сиділи просто неба під різиком захопити соняшний удар або на випадок дощу змокнути до костий. На тій імпровізованій сцені виставляли ся і мали якийсь 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 альжірськими піратами, п'ять років нудився 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 п'єси, так рідний героїчній натурі Сервантеса, облога Римлянами старої еспанської твердині Нуманції, яка по 14-літній героїській обороні змушена була голодом до піддання. Сюжет сей мав великі труднощі для драматурга, бо героєм п'єси було ціле місто. Проте Сервантес щасливо переміг усі труднощі; героїський дух горожан, терпіння голодних дітей, розпука материй і нарешті колективне самовбійство оборонців міста — все се справляє потрясаюче вражіння.

Драма мала великий успіх і завдячує його крім своєї драматичної вартості героїськи-патріотичному духови, що оживлює її. Виславлення Нуманції було разом із тим виславленням Еспанії і тому публіка радо дарувала авторови брак гармонійного пляну, введення 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 залишалося лише йти в слід Льопе де Веги. Він написав 8 драм, але не вважаючи на славу, якою тішило ся в Еспанії ім'я автора Дон-Кіхота, жаден театр не насьмілив ся виставити їх. З рештою вони й не визначають ся значною драматичною стійкістю. Далеко вище з драматичного боку стоять інтермедії (Entremeses) Сервантеса. Се в суті річ драматичні анекдоти і тому то в них зустрічаємо

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

Під кінець XVI в. на еспанській сцені зустрічаються вже дуже різноманітні види драм: і містерії, що виставляються на великі свята, і комедії плаща та шпади, які походять від Тореса Нахаро, і псевдо-класичні трагедії, які вийшли на ґрунті студіювання трагедій Сенеки, і проби історичної драми (Нуманція Сервантеса), і народні фарси в роді інтермедій Льопе де Руеди; і врешті пьєси з щоденного життя, в яких виступають особи з різних верств еспанської суспільності. Вся ця різноманітність 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 цим 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 тримався протягом усеї своєї драматичної кар'єри. Головне правило Льопе — се пристосовувати 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 пьєси, які їй подобаються. З огляду на все це Льопе поставив собі метою знайти між Арістотелем і еспанською драмою точку погодже-

ня. „Не бійтеся — радив він драматургам — змішувати трагічне з комічним, бо така різно-родність подобаєся 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 звязані одна з другою, що знищивши одну частину ви тим зруйнували би цілість“. За захованем єдності Лїопе не обстоює: „Тому що ми — казав він — відступили від Арістотеля, допустивши мішанину комічного з трагічним, то можемо відступити й тут“. Далі Лїопе радить драматургам писати драми не на п'ять, 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. Сї правила цікаві особливо тому, що знайшли собі пристосованє не тільки в творах самого Лїопе, але і в усїй дальшій єспанській драмі.

Історик єспанської літератури Тікнор ділить твори Лїопе де Веґи на 4 класи: 1) комедії плаща і шпади, де виступають особи вишого товариства, які носили плащі і шпади. Головний мотив їх — любов і залицяня до дам. Інтрига їх відзначаєся заплутаністю; до того иноді поруч із головною інтригою, де виступають пани, розвиваєся друга, побічна, яка служить пародією першої, де грають у любов лїокаї і покоївки. Сї твори — найбільше національні, тому й найбільш улюблені в Єспанії; Лїопе написав їх дуже багато. Кращі з них: Ніч сьв. Юана в Мадритї, Пєс на сїні, Мадритська сталь і ин. 2) під назвою героїчних або історичних драм Лїопе де Веґи розумієся група пєс, в яких виступають королі і вельможні особи і в основі яких лежать історичні події. Кращі з них: Зоря Севілли (російський переклад Юрева), Овече жерело, Кара не помста, Ваїрцевий король і ин. 3) Третю класу



складають драми з щоденного життя, т. є з життя середніх і низших 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 являє ся також і король. Взагалі треба зауважити, що терміном „драми з щоденного життя“ зазначає ся лише їх загальний характер, але в одній і тій же драмі можуть бути дівчими особами репрезентанти різних верстов. Так напр. у пєсі Перібанес між дівчими особами є селяни, аристократ і сам король. Особливо цікава з сього боку драма Кращий алькад — король. Герої й героїні її належать до селян, особою, що заподіяла їм лихо і кривду, є значний фєвдальний державець, а як местник за кривду і відновитель правди виступає сам король, який грає ролю алькада або сільського судії. Характерною рисою сього рода пєс Льопе є відношенє до простого народу. Треба дуже любити і поважати нарід, щоб малювати його репрезентантів у таких симпатичнім освїтленю. Але сього не досить; треба пам'ятати, що драма Льопе вірно відбиває в собі єспанське житє, що верства хліборобів (labradores) була окремою і поважною класою суспільности, якої не знала решта Європи. Їх можна порівняти не до селян, а хіба до польської шляхти, яка жила на хлібах у маїнатів, виконувала досить низькі служби, але пам'ятала про своє шляхоцьке походженє і зараз же хапала ся за шаблю, скоро тільки зачеплено її честь і людську гідність. Як шляхта, так і єспанські хлібороби узнавали авторитет свого фєвдального сїньора, цілували його руки, 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 Лєопе встиг написати чимало духовних драм. Духовні драми Лєопе дїлять ся на дві категорії: а) духовні драми у властивім значіню сього слова, т. є пєси, зміст яких узято з святаго письма і б) духовні драми з життя святих. В яким тонї писано драми першого рода, можна бачити з містерії Рїздво Христове, де між дїєвними 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 звїсних під назвою драм плаща і шпади. В пєсах із життя святих Лєопе міг ще з більшою свободою віддаляти ся від житєписів або лєгєнд, щоб зробити твою пєсу цікавішою. Характерною рисою сього роду творів є релїгійність, яка часто граничила з кощунством. В одній драмі Лєопе малює св. Франціска Асїєського злодїєм, який краде у свого батька гроші, щоб за них відбудувати церкву св. Даміана; в другій пєсї Дїєго 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 дїлам святих і бути прилученим до хору святих. Коли додати до сього присутність комічного елемєнту і постійні вставки з народніх романсів, то можна переконати ся, що метою Лєопе було не так навчати, як бажано примусити публіку забути, що вона глядить на духовну драму.

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

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

Ключ до процесу його творчості дає нам його трактат під титулом „Штука писати драми“. Висловленим там поглядам Льопе залишався вірним протягом усеї своєї надзвичайно плідної драматичної діяльності. Головною умовою гарної драми була на його думку єдність і цілість драматичної фабули. В протилежність до драми Шекспіра, яка шукає своєї єдності в центральній характері або в центральній пристрасі, драма Льопе підходила змальованню характеру і змальованню пристрасі фабулї; цілість сюжету і виведене звідти домагання, щоб частини фабули були в найтіснішій зв'язку одна з одною — ось альфа і омега драматичної теорії Льопе. З цього не виходить, щоб Льопе не надавав значіння драматичним характерам, як факторам драматичної дії; з цього 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 діялоб служив не так до в'яснення характерів, як до утруднення і заплутання дії. Маючи на увазі не драматичну теорію, але цікавість публіки, Льопе веде дію так, що глядачі до останньої сцени не можуть угадати розвязки. Підлягаючи тому ж домаганню, 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, ясність дії, ефектовні сцени і положення, і майстерно обрисовані характери. Льопе вмів розкрити найтайніші куточки душі людини, проникнути в саму глибину серця, виявити її потаємні симпатії й антипатії, і се в такий спосіб, що всі ці 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 лабіринті жіночого серця і вислідити ті стежки, по яким переходить любов від несмислового відруху почуття до найсильнішої страсти“. Крім сих загальних прикмет, які ставлять драму Льопе поруч із найвишарпанишими 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 освітлив Юрєв (у передмові до своєї книги „Испанскій театр“). Для любячого ока Льопе більш аніж для ока якого будь иншого поета була відслонена народня душа. По словам Юрєва Льопе не занедбує найменшого приводу ввести до своєї драми простих людей і намалювати образ з їхнього життя; тому його драми повні малюнків народніх свят, забав, польових робіт у супроводі народніх пісень і ин.

Друга оригінальна риса Льопе, се введення побічної комічної інтриги, яка з блазнем (*gracioso*) на чолі йде паралельно до головної, як народія 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 пояснюється 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 уживає народніх мір вірша і вводить до своїх пєс народні романси. Особливо Еспанці любили Льопе для того, що жа-ден еспанський драматург, з виїмком хіба Кальдерона, не зрозумів так добре духа еспанського народу, як він. В його драмах відбиває ся яскраво все еспанське життя з усіми його ідеалами, поривами, симпатіями й антипатіями. Те, що на наш погляд видає ся хибю, власне перевага національного елемента над універсальним, загально-людським, те саме в очах Еспанця було їх головною вартістю і се було причиною незвичайного успіху sztuk Льопе на еспанській сцені. Еспанський релігійний фанатизм, еспанське обожанє королівської власти, якій жертвували ся всі родинні і людські почутя і навіть сама честь, нарешті еспанський погляд на родинну честь і її задоволенє, всі ці мотиви видають ся нам дуже умовними, дуже місцевими, і дякуючи присутності сих 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 мусів наложити свою печать на сучасних йому драматургів, які йшли в його сліди і творили його школу. Славнішими з них були Гілен де Кастро, у якого Корнель перейняв фабулу свого Сіда, Перес де Монтальван автор славної трагедії Теруельські Коханки (*Los amantes de Teruel*), яка й доси тримає ся на сцені, Тірсо де Моліна, автор драми Севільський баламут, (яка лягла в основу Молієрового Дон Жуана, і комедії Побожна Марта, яка вважає ся найкращою комедією характерів на еспанській мові, і Аляркон Мендоза, автор комедії Підозрена правда, переробленої Корнелем на комедію

Брехун (*Le menteur*), та драми Сеїовійський ткач. Ця драма подібно до Генріха IV Шекспіра, складаєся з двох частин, які протворюють одну артистичну цілість. Геніяльність у мальованню сюжету, захоплюючий інтерес драматичної дії і ряд майстерно обрисованих характерів роблять цю драму одною з перлин еспанської драматичної літератури.

Кальдерон (1610—1681) був молодшим сучасником Лопе де Веги; він був молодиком, коли останній був уже в зеніті своєї слави. Історичне становище його було инше. Тоді як Лопе 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 лише зосталося дати вже існуючим формам більш артистичне оброблення і вицвітати 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: Поклонення Хрестови і Дивний Чарівник (*El Magico Prodigioso*). В першій із них проводить ся думка, що віра в силу св. хреста вистарчає для спасення людини, хоч би й який 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 скептика змагає ся витворити своє власне поняття про божество, що вже є кроком до християнства.

В основі світських трагедій Кальдерона лежать три почуття, які оживляла кожного Еспанця його часів: честь, любов і заздрість, при чім найвищим почутєм є почутє чести. У жадного народу почутє 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 правилам пригнітати в собі людські почуття і чинити страшні злочини. 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 Мальяр власної не 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. Почутє любови і заздрости панує в двох трагедіях Кальдерона „Любов до смерти“ і „Нема дивогляда страшнішого над заздрість“. Символічних або філософічних драм у Кальдерона дуже не багато, але одна з них, Житє — се сон здобула всесвітню 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 зумів 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 прищ*, і драми мітольоґічного змісту (напр. *Персей* і *Андромеда*) і драми запозичені з щоденного життя; найкраща з них *Заламейський алькад* — се перерібка одної драми *Льопе де Веґи*. Комедій в нашім 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 завдане, як і його попередник. Для нього, як і для *Льопе де Веґи*, головним принципом творчости було бажане подобати ся публіці. Для сеї ціли він готов був переступити закони правдоподібности, змішати віки й події, занедбати ради Арістотеля і приписи поетики *Горація*. Скористувавши ся з усього того, що було зроблено його попередниками в царинї драматичної композиції, Кальдерон довів до викінчення форму драми, але лишив непорушеною її суть. Уступаючи *Льопе* в траґічній силї, енерґії стилю і рисованю хара́ктерів, Кальдерон бере гору над ним складністю плану, багатством ідей і тонким обробленням подробиць. В умілости завязувати інтриґу, тримати в постійнім зворушенню цікавість глядача і вражати його ефектовними сценами і несподіваною розвязкою — він не має супірни́ків. 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. Сим головню пояснює ся одно-  
манітна витонченість його дікції. В противність до  
Шекспіра, який перш усього дбає про те, аби за-  
цікавити глядача характером свого героя, а по-  
тім уже його долею, Кальдерон здебільшого, як  
здає ся, мало цікавить ся сим психологічним  
процесом. У нього знайдете не багато характерів,  
у яких, як у Шекспіра, загальне й типічне гар-  
монійно зливає ся з індивідуальним. Усі його ха-  
рактери можна звести до кількох типів: заздріс-  
ного мужа, мучениці жінки, ніжнього коханка,  
дражливого на родинну честь брата і ин. — усі  
вони виступають у певних положеннях цілком одна-  
ково і навіть розмовляють однаково блискучою  
і поетичною мовою. Кальдерон усе змагаєть ся  
перенести глядача до иншого, розкішного і по-  
етичного світа, де все осяяне засліплюючим блис-  
ком поезії, де самі страсти далеко величніші,  
ніж у дійсности. Не вважаючи на всі пересадки  
і анахронізми, основні риси еспанського народ-  
нього характеру яскраво відбивають ся в драмах  
Кальдерона, який жив і почував у повній гармо-  
нії зі своїм народом. Се міцне національне за-  
барвлене не дало песам Кальдерона, як і песам  
його попередника, здобути такеж універсальне  
становище на європейській сцені, яке здобули  
напр. драми Шекспіра.

Славнішими з драматургів, сучасних Каль-  
деронові 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-мо-  
нархічній тенденції. В жадній країні крім Еспа-  
нії не моглаб бути популярною песа, 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 родї, 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, обробляла ся багатьма драматургами, між иншим і Шекспіром з його комедії, *Багато галасу за ні за що*. Між пєсами *Льопе де Вега* є дві комедії, також основані на тім мотиві, що найкращий спосіб заінтригувати жєнщину, се зачепити її самолюбство, удаючи, що ти цілком не цїкавиш ся нею. Проте в обробленю сього мотиву виявили ся всі кращі боки талану Морета, його вмілість 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 шкідливо вплинуло на драму. Хоч драматична продуктивність не вичерпала ся, але талани являють ся рідко. За найкращих еспанських драматургів *XVIII* 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 найнижшого гатунку *Дон Маркос*, який зібрав при помочи чорної скупости чималий маєток, попадає в руки спритної авантюрниці; 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 авантюрицею і самої авантюриці 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 ожєнити ся з бідною дівчиною. Пєса мала великий успіх по частині тому, що сучасники бачили в Донї Клявдіо сатиру на Карла II, який також уважав себе за зачарованого і навіть наказував екзорцизувати себе. Останній репрезєнтант кращих традицій давнього еспанського театру, Канїсарес, уродив ся за пануваня Карла II, а вмер у половинї XVIII в. (1750), був одним із улюблєних драматургів Еспанії і виставив коло 80 пєс; кращими вважають ся: *Любов Фернандо Кортєса* і *Хитрий чоловік в Еспанії*. Остання пєса, се історія авантур Фредеріка Бракамонте, сина державного князя Канарських островів, вигнаного Хуаном II; він являєть ся при дворі під прибраним іменем. Користуючи ся з того, що король не знає його на обличчє, Бракамонте своєю спритністю і розумом встиг цілком зачарувати улюблєнця королевого Альварго 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 Альваріо де Люна — все те починало ся до величезного успіха пєси, діяльої якої своєю витворністю і поетичним кольоритом нагадує кращі драми Кальдерона. На Канісаресі 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 французської псевдо-класичної трагедії. Моратін Старший писав свої трагедії в дусі Корнеля й Расіна і дуже не спочував давньому еспанському театрови, видячи в нїм щось перестаріле, що вийшло з моди. Рівночасно і двір почав не любити театру і вподобав оперу. Національна драма, покинена двором і висшою 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 стилі Корнеля й Расіна, але в дусі сентиментальних драм Дідро. В другій половині XVIII в. починає ся боротьба між сторонниками французської школи і людьми, які змагали ся до відродження еспанського театру в давнім національнім дусі. В 1762 р. Моратін Старший видав книгу Правда про еспанський театр, в якій жоретокко 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 мадритеської міської людности. Оазою серед драматичної пустелі, крім фарс деля Круса, являєть ся ще діяльність Моратіна Молодшого

(1760—1828). З початку він ішов у слід свого батька і писав драми в французьким стилі. Його дотепна сатирична комедія „Нова штука“ звернена проти драматургів, які змагалися задовольнити смак низшого сорту публіки. Рішучим поворотом до кращого і оригінального були дві слідуєчі пєси Моратіна: „Облудниця“ і „Що значить „Так“ молодї дівчини“ (1806). Дїя останної пєси відзначаєся тою зложністю фабули і заплутаністю інтриги, яку так любить еспанська публіка; мабуть для того пєса мала великий успіх. З Моратіном 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 отєї 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. Кобилянська. Покора і інші оповідання . . .	1.40 „
4.	Гю де Мопасан. Дика пані і інші оповідання . . .	1.30 „
5.	І. Франко. Полуйка і ин. бориси. оповідання . . .	1.40 „
6.	Н. Кобринська. Дух часу і інші оповідання . . .	1.60 „
7.	Кнут 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 Понтонпідан. Із хат. Оповідання . . . . .	1.40 „
12.	Вогдан Ленкий. З життя. Оповідання . . . . .	1.20 „
13.	Гергарт Гаунтман. 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. Уріель Акоста . . . . .	1.40 „
20.	У. Шекспір. Коріолан . . . . .	1.80 „
21.	М. Яцків. В царстві сатани . . . . .	1.60 „
22.	Панас Мирний. Морозенко . . . . .	0.90 „
23.	Леся Мартович. Нечитальник . . . . .	1.60 „
24.	М. Коцюбинський. По людському . . . . .	2.00 „
25.	В. Оркан. Снапаний сьвіт, драма . . . . .	1.00 „
26.	Василь Стефаник. Дорога, новелі . . . . .	1.60 „
27.	У. Шекспір. Юлій Цезар . . . . .	1.60 „
28.	Л. Толстой. Відроджене, (3 томи) . . . . .	3.60 „
29.	К. Гавлічек-Боровский. 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. оповідани . . .	1.40 „
35.	У. Шекспір. Багато галасу в 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. Кримський. Пальмове гілля, (3-00) . . .	2-00	К.
41. О. Кониський. Молодий вік Магс. Одиця . . .	2-00	"
42. Гю де Мопассан. Горля і інші оповідання . . .	1-30	"
43. В. Кравченко. Буденне житє. Оповідання . . .	2-00	"
44. У. Шекспір. Король Лір . . . . .	1-80	"
45. Д. Лукіанович. За Кадиьну, повість . . .	3-00	"
46. Г. Гайне. Подорож на Гарц . . . . .	1-20	"
47. І. Франко. Захар Беркут (брош. 1-20) К. опр.	1-60	"
48. У. Шекспір. Міра за міру. . . . .	1-40	"
49. М. Коцюбинський. Поединок і ин. опов. . . .	2-00	"
50. О. Стороженко. Марко проклятий, поема . . .	1-40	"
51. С. Ковалів Гиболови. . . . .	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. Повісти й оповід. . . . .	3-00	"
56. Л. Мартович. Хитрий Панько . . . . .	1-50	"
57. В. Вересасв. Записки ліваря . . . . .	3-00	"
58. М. Вовчок Народні оповідання Т. II. (1.60) . .	2-00	"
59. М. Горький. Мальва і інші опов. . . . .	2-50	"
60. М. Дерлиня. Композитор і інші опов. . . . .	2-00	"
61. Ю. Заср. Лейнди. . . . .	2-40	"
62. А. Чехов. Змора і инь. опов. . . . .	2-40	"
63. Н. Кобринська. Ядзя і Катруся та инь. опов.	1-80	"
64. Д. Лукіанович. 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. Флямаріон. Про небо . . . . . (2-00)	2-40	"
79. М. Драгоманів. Перениска (вичерпано) . . .	1-80	"
80. С. Стенняк. Підземна Росія . . . . . (3-00)	3-40	"
81. Адріан. Аурарий 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. Стефаник. Мое слово, оповідання . . . . .	4-00	"
87. Ж. Масперо. Старинна історія схід. народів т. I.	2-80	"
88. М. Коцюбинський. У грішний сьвіт . . . . .	2-00	"

89. М. Карсєв. Філософія культурної й соціальної історії XIX 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 теології . . . . .	1 60	н
93. Б. Лепкий. Кара та інші оповідання . . . . .	2 40	н
94—95. П. Стороженко. Історія західно-європейських літератур до кінця XVIII 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 брошуровани примірники.

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

1. АКОРДИ, антологія української поезії від смерті Шевченка до найновіших часів під ред. д-ра Ів. Франка, з ілюстраціями Ю. Панкевича, люксове виданє, 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. Еримський. Андрій Лаговський, повість 3 00 К
5. М. Яцків: Огні горять . . . . . 2 50 кор

---

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

---





