

Михайло Роздольський.

ТЕОРІЯ ДРАМАТИЧНОГО МИСТЕЦТВА



Михайло Роздольський

ТЕОРІЯ

драматичного мистецтва.



1 9 7 8

" H O W E R L A "
238 East, 6th Street,
New York, N.Y. USA
10003

З А П Р О Ш У Ї М О

прочитати такі спомини д-ра Миколи Сидора
чарторийського:

1. МАНДРИ ЖИТТЯ, том 1. сторін 160, ціна 3.-
2. МАНДРИ ЖИТТЯ , том 2. сторін 160, ціна 3.-
3. МАНДРИ ЖИТТЯ , том 3. сторін 160, ціна 3.-
4. НА ЗЕЛЕНІЙ ЛЕМКІВЦИНІ! ст. 128, ціна 3.-
5. ВІД СЯНУ ПО КРИМ, сторін 226, ціна 7.-
6. МІЖ МОЛОТОМ І КОВАДЛОМ, ст. 304, ціна 4.-
7. УКРАЇНСЬКЕ ВЕСІЛЛЯ, ст. 64, ілюстр. ц. 3.-
8. УКРАЇНСЬКІ РІЗДВЯНІ ЗВИЧАЇ, ст. 48, ц. 2.-
9. ПРОБЛЕМИ ВИХОВАННЯ, сторін 172, ціна 3.-
10. Д І Т И і ШКОЛА, основні питання, ц. 2.-
11. ЗА КРАЩЕ ПІЗНАННЯ ДІТЕЙ! сторін 48. ц. 2.-

та ще спомини-описи святої землі:

12. ПРОЩА ДО СВЯТИХ МІСЦЬ , 1972 р. л. 224, 4.-
13. ФАТІМА-РИМ-БРУСАЛИМ - АТЕНІ-ЛЮРД, ст. 224; 5.-

та ще на питання спиритизму й душі:

14. СПІРИТИЗМ у СВІТЛІ СВ. ЛИСЬМА І ЛЮДИНА, -2

Це все купите в "Г О В Е Р Л І "

Переднє слово.

Тоді, як наша лірика й епіка представляють чималий вклад у скарбницю всесвітньої літератури, наша драма займає дуже невидне місце, не лише в порівнанні до західно-європейської, супроти котрої вона майже безслідно зникає, але навіть у драматичному письменстві славянських народів. Наша драма й до нині обертається здебільшого у вузьких рамах побутовості, а якщо поважить ся часом неспіло переступити сю межу й увійти на ширше поле, загортається непроглядною заслоною темного містицизму й символізму — по думці чужих, оклепаних уже, але вигідних кличів у роді „мистецтво для мистецтва“ — і через те завдає критикам загадку не до розв'язання, а для ширших кругів стає недоступною. Що правда, у найновіших часах, як усюди, так і в нас, виразно зазначається зворот у протилежний бік, зворот до здорового реалізму. Але тут виринає нова перепона. Наша суспільність мало цікавиться красним письменством, а для драматичного мистецтва не має зрозуміння. Не в усьому тут а публіки. Постійної сцени, що гуртувала б

біля себе прихильників драматичної музи, у нас немає, а мандрівні театральні дружини або не доросли до висоти свого завдання, або, якщо мають до сього дані, не знаходять у публіки потрібного матеріального ні морального попартя. І виходить таке, що публіка злікає на нездарність театру, а театр на бездіяльність публіки.

Болюче дасть ся в нас відчувати недованта літературної критики й літературно-критичних журналів, які виховували б нашу публіку, вироблювали в неї естетичний смак і, розбуджували зацікавлення творами поетичного мистецтва. Не дивниця, що драматичне мистецтво, яке вже по своїй істоті ставить до нас вищі вимоги, чим повісти й ліричні вірші, ув естетичному вихованні нашого загалу зіходить на останній плян. А й те, що наш пересічний громадянин присвоїв собі читанням, чи при памочі сцени, подобаєть ся йому, на скільки воно сентиментально-плаксиве або комічне, а то й т. зв. трагікомічне, або дострокуєть ся до його патріотичних почувань. Для поважної драми іншого стилю він ще не має зрозуміння. В життю — мовляв — аж надто „трагедій“; на що нам іще трагедій на сцені.

З огляду на такі невідрадні обставини показуєть ся потреба популярних періодичних видавництв, які в формі літературних силветок, есаїв, монографій, перекладів оригінальних творів тощо, подавали б найцінніші здобутки не лише рідної, але й чужої красної й наукової літератури. Пізнавши чуже, краще зрозуміємо та як слід оцінімо своє, бо й воно — яке воно не було б — не є чимось відірваним, а становить частину духового доробку людства

Оця книжечка має на меті ознакомити приятелів літератури із теорією драматичного мистецтва, з технікою й архітектонікою драми, з драматично-естетичними цінностями витвореними такими мистцями, як Софокль, Шекспір, Гете, Шіллер, Ібсен.

М. Р.

Література, що нею користувався автор при укладі книжки :

- G. E. Lessing, Hamburgische Dramaturgie ;
 - G. Freytag, Technik des Dramas ;
 - H. Schlag, Das Drama ;
 - H. Bulthaupt, Dramaturgie des Schauspiels ;
 - E. Steiger, Das Werden des neuen Dramas ;
 - J. Bab, Neue Wege zum Drama ;
 - J. Volkelt, Die Aesthetik des Tragischen.
-

I.

Що таке мистецтво? — Поезія у відношенні до інших мистецтв.

Вихідною точкою мистецтва є природа. Дятого давні Греки справедливо називають природу учителькою мистецтва. Та на сїм не кінець. Виринає цілий ряд питань: Що таке мистецтво, на чім воно базується, яке його відношення до природи?

Платон добуває істоту мистецтва у наслідуванні природи: мистецтво наслідує природу — і більш нічого; воно дає не дійсні, але позірні твори, є воно отже зайвою іграшкою, яка може бути навіть шкідлива. А коли так, то мистецтво у відношенні до природи є чимось менше вартним, підрядним. Проти такого пониження мистецтва виступив найбільший мислитель старини, ученик Платона, Арістотель. По думці Арістотеля наслідування природи, що ним послугується мистецтво, не є механічне, невільниче, але питоме, своєрідне, що надає творів мистецтва ознаку повної незалежності, оригінальності. Мистецтво не базується на відтворюванні природи, воно перетворює її. Твір мистецтва не є бездушною відбиткою, але ідеальним, очищеним образом природи, осяяним духом, пронизаним душею артиста-творця.

Відношення мистецтва до природи пояснює нам найкраще ось-що: Коли ми приглядаємося якому явищу в природі, прим. сходові або заходові сонця, або, стоячи на горі, придивляємося сценерії у стіп тієї гори, або прислухаємося співові пташок, то ці природні явища викликають у нас сумні або веселі почування, відповідно первісному хвиловому настроєві нашої душі, тобто згідно з тим, чи ми самі сумуємо, чи радіємо; веселі ми, то й природа, здається, разом з нами радіє, а сумні, то знову ж природа неначе з нами сумує. Одним словом: ми вносимо в природу свою радість, або свій смуток чи тугу, тобто свої особисті почування — або інакше: супроти творів природи є ми невірниками своїх почувань. І навпаки. Коли ми дивимося на образ артиста-маляря, що представляє нам краєвид, чи що інше, або прислухаємося композиції артиста-музика, то знову сліди́мо за виведеною на сцені драмою, тоді наша душа достроюється до настрою, який панує в сій драмі, чи в музичній композиції, чи в краєвиді; ми радіємо або сумуємо, залежно від того, як сього бажав маляр, музик, поет. Артист-творець уводить нас своїм твором у той самий настрій, в якому він був у хвилі творення. Так отже є ми супроти творів мистецтва панамі своїх почувань.

З природи даний чоловікові схил до наслідування, що проявляється вже в дитячій віці. Яка втіха для дитини, коли вдасться їй нарисувати якийнебудь предмет, хоч трохи подібний до перовзору. Не менше вдоволення має дитина у наслідуванні голосів, рухів і т. п. — Крім схилу до наслідування

даний нам з природи ще наклін до гармонійного творення, що проявляєть ся в чоловікові звичайно на вищому ступні інтелектуального розвитку. Зі ступневого — систематичного плекання сих двох нахилів виросло мистецтво. Так — за Арістотелем — складають ся на мистецтво два моменти: момент наслідування й момент ідеалізування.

На цьому становищі стояли й стоять усі знавці мистецтва. На гармонійній злуці принципу наслідування й принципу ідеалізування, на гармонійній злуці природи й людського духа основуєть ся мистецтво. Самого ж наслідування не вистачає. Те, що повстає через само наслідування первовзору, може нас вдоволити своєю подібністю до первовзору, але до артистичного вражіння тут ще далеко. Погляньмо, як поступає маляр. Він схоплює краєвид не з першого ліпшого боку, не в довольнім освітленню, не в сій або тій порі року, але добирає із усіх моментів ті, що найбільше придатні задля даного предмету й ціли, що її має на оці. Навіть фотограф, що є в першій лінії ремісником, так само добирає, уставляє, групує, щоби відбитка вийшла по змозі гармонійно — і таким робом стає він — фотограф-ремісник — принайменше вчасти артистом. І якраз це заняття певного становища супроти даного предмету, що має бути відтворений, це добирання, групування є вже істотною частию того, що ми називаємо ідеалізуванням у мистецтві. Коли порівнювати мемо поодинокі твори мистецтва, то замітимо як головну різницю між ними те, що в одних переважає принцип наслідування, в інших принцип ідеалізування. „Природна краса“,

каже Фішер (Vischer), „подає нам річи в позірно гарному стані; піднесенне до чистої форми є ділом людського духа, ділом фантазії; щойно вона творить ідеальний образ“.

Чим пояснюєть ся те гарне почування, що його викликає в нас твір мистецтва? Чи самою технікою, чи може подібністю до первовзору? Сама техніка — пр. добір барв у малюнку, або гра слів, чи майстерна будова поетичного твору не тільки що не виповнює ще тямки*) артистичної краси, але навпаки сама в собі справляє нам часто вражіння чогось силуваного, штучного, ділетантського. Що до подібности між твором мистецтва та первовзором у природі, то не все можна її найти, пр. первовзори малярських краєвидів не все нам знані, так само первовзори портретів; а хоч вони були б і відомі, то — нащо нам копії, коли ми є власниками оригіналів? Не технікою, не подібністю пояснюєть ся те гарне почування, але творчою силою людського духа, що перемагає безформну, бездушну матерію, надає їй знаменних форм і оживлює їх. І коли плоди творчої сили природи, обмежені часом і простором, скоро зникають, то плоди творчої сили духа живуть життям безмежним, вічним.

Чуття радості й одушевлення, що їх викликають у нас твори мистецтва, не є спеціальною ціллю мистецтва, бо мистецтво як таке не має ніяких побічних цілей, навіть моральних. Одинока ціль, яку мистецтво мо-

*) Уживаємо цього виразу замість звичайно вживаного „поняття“, яке, попри свій неукраїнський вигляд, ще й не передає докладно німецького слова „Begriff“.

же мати, є: дорогою ідеалізаційного наслідування творів природи відкрити людському духові окремий новий світ, світ артистичний. Посередно мистецтво може нас ублагороднювати. Коли пр. у предметі, що його вибрав собі маляр, чи поет, міститься якась моральна думка, то вона сама собою виходить із твору, але говорити про те, що мистецтво безпосередно моралізує, навчає, зовсім не до речі, а навіть противить ся розумінню мистецтва, яке — як сказано — не має ніяких побічних цілей.

Так само належить пояснити розумінне краси в мистецтві. Уживаємо в щоденнім життю слів „гарне“, „погане“. Предметом мистецтва може бути не тільки те, що в щоденнім житті називаємо „гарним“, але й те, що називаємо „поганим“. Річ у тім, що мистецтво має погане представити так, щоби воно не вражало нас погано. Треба тут отже відрізнити тямку краси у звичайнім розумінню від тямки артистичної краси. Мистецтво — по словам Канта — дає нам не зображення гарних річий, але гарні зображення річий. Із того, що до тепер сказано, виходить ось така дефініція мистецтва: „Мистецтво се спосібність чоловіка наслідуванням явищ дійсности творити такі твори, що мають позір дійсности, однак перевищують її внесеною в них творчим духом чоловіка ідеєю“*). Мистецтво безпосередно розвеселює нас, посередно підносить і ублагороднює. Ця дефініція обнімає всі роди мистецтва.

А тепер стає перед нами питання: чим різнять ся поодинокі мистецтва між собою? Засобами, якими послугуєть ся, і вибором

*) V H. Schlegel: das Drama.

предметів. І так малярство й різьбарство послугує ся мертвими матеріяльними засобами (полотно, папір, фарби, пензель, камінь, золото); їх предметом є непорушні тіла. Музика при допомозі звуків представляє хвилясті тіла. Поезія при допомозі слів, з якими лучать ся тямки, представляє внутрішнє життє, як воно проявляєть ся на зверх. Будівництво й артистичний промисл не входять тут у рахубу, бо вони мають побічні практичні ціли, яких властиве мистецтво не має. Так само й театральне мистецтво не є вільним мистецтвом, бо стоїть на службі драматичної поезії. Для театального мистецтва замітне те, що засоби, якими воно послугує ся, є запозичені від усіх інших мистецтв, головнo від поезії, музики й малярства. Коли порівняємо засоби, що ними послугує ся кожде мистецтво з окрема, то побачимо, що найбільше досконалим із них, найменше матеріяльним є слово. Первісно слово є теж змисловим знаком, але тому, що воно одержало значіннє тямки, що з кождим словом вяжеть ся тямка, стало воно мовою, бесідою. Слово — бесіда сама собою є вже твором мистецтва. Коли ж поезія як мистецтво послугує ся мовою як твором мистецтва, щоби представити внутрішнє життє чоловіка, то можна сміло сказати: поезія поміж усіми мистецтвами займає перше місце. Вона є найменше матеріяльним, найбільше духовим мистецтвом. Вона, по словам Канта, завдячує свій початок майже тільки самому генієві.

II.

Основні форми поезії.

Загально приймаєть ся поділ поезії

на епічну, ліричну і драматичну. Чим різняться й у яких взаєминах до себе стоять ці три роди поезії? Пригляньмося їх зовнішній формі.

У старовину уважали віршовану форму для всіх трьох родів конечною. У новіших часах се змінило ся. І так епічна поезія в т. зв. героїчнім епосі (Іліяда, Одиссея), в іділях, балядах послугується віршом, у романах, повістях, новелях, оповіданнях, казках — прозою. Лірична поезія уживає майже виключно віршованої форми, хоча з другого боку маємо ліричні твори в прозі. У драматичній поезії подибуємо вірш і прозу. Бачимо з сього, що у зверхній формі, тобто чи твір написаний вязаною чи невязаною мовою, віршом чи прозою, не можна шукати різниці між окремими родами поезії, бо епіка, лірика й драматика вживають одної й другої форми.

В широких кругах прийняла ся думка, що істотною познакою драми в протистайности до епіки й лірики є діяльог. Що з безлічі драм усяких часів і народів майже всі написані в розмовній формі, се факт, який з окрема пояснюється тим, що діяльог найбільш відповідною, найбільше логічною формою драматичної поезії. Та се не значить, що діяльог є відрубною прикметою драматичної поезії. Часто подибуємо в драмах монологи, а навіть маємо цілі драми, де виступає тільки одна особа, т. зв. монодрами. Головну форму стрічаємо часто в епічній поезії, так у віршованих епічних творах, як і в романах, повістях і новелях. Є й ліричні твори писані в діяльогах. Отже істотна різниця між епікою, лірикою та драмою лежить

не у зверхній формі. А коли так, то треба її шукати у внутрішній формі, в сьому, як і що представляє кожда з них.

Пригляньмо ся перш усього, яке становище займають епік, лірик і драматик до свого предмету. І так становище лірика є суб'єктивне, т. зн. він описує прояви свого власного внутрішнього життя, свої душевні настрої як щось таке, що триває в теперішності, і то у злучі зі світом і життям, що його окружає, так, що або індивідуальний настрій поета відбивається в його оточенні або індивідуальний настрій поета є зеркалом, у якому відбивається оточення. В ліричному творі ми всюди й усе відчуваємо присутність поета.

Коли лірик описує особисті душевні настрої, то епік описує зовнішні події або з власного життя, або з життя других як щось минуле. Що до становища епіка до даного предмету, то є воно так, як у лірика, суб'єктивне. У дійсності маємо чимало епічних творів, головно віршованих з давних часів, де поет стоїть понад предметом, понад своїми особами, отже таких, у яких становище поета є об'єктивне. Сюди належать народні епопеї (пр. Іліяда, Одиссея), яких уклад зближений до драматичного. Але се виїмки. Нагомісць у новочасних прозових епічних творах (романах, новелях і т. д.) всюди замітна присутність поета, а се для нас міродатне, бо якраз ця безліч романів, повістей, оповідань, новель репрезентує епічну поезію нової доби. Поет — поетіяр поводить ся зі своїм твором, з його особами зовсім свободно, навіть самовільно. Він формально кермує особами й подіями, дає своєму творові більший або менший

Він велить подіям відбувати ся в довшім або коротшій часі, як йому подобаєть ся. В однім місці оповідає широко, в другім коротко. Він кладе як основу повісти одно дійство або більше. Йому вільно перервати одно дійство, щоб розпочати друге, а відтак перервати друге, щоби продовжати перше. Він по своїй уподобі вплітає епізоди, описи природи, місцевостий і характерів, описи давно минулих подій і переживань. Події не все мусять бути як слід умотивовані: випадок, неймовірність, неможливість, чудо — в епічних творах буденне зявище. А коли ще взяти під увагу ті повісти, в яких автор від початку до кінця промовляє в першій особі, тобто автор сам, то мати мемо доволі доказів на те, що становище епіка до його твору не менше суб'єктивне, як і становище лірика.

Коли лірик описує особисті душевні настрої, а епік події з власного життя або з життя інших людей, то драматичний поет представляє дійства, акції як такі, що розвивають ся в теперішности. В супротивности до епіка й лірика становище драматика до предмету є об'єктивне. Драматичний поет не описує ні зовнішніх, ні душевних переживань своїх осіб, але велить їм самим об'єктувати на зверх те, що дієть ся в їх душі. Про самоволю поета тут не може бути й мови, бо все, що дієть ся, мусить бути як слід умотивоване, всякі психольогічні неможливості, неймовірності виключені. Взагалі в драмі ніде незаметна присутність поета. Як епічна й лірична поезія є суб'єктивна (підметна), так драматична об'єктивна (предметна).

Пригляньмо ся тепер, яке становище

займають епик, лірик і драматичний поет до слухачів, до публіки. Епик і лірик описують, оповідають слухачам те, що їх особи, чи сам поет, говорять, чи ділають, або відчують; так епик і лірик є посередниками між особами своїх творів, або й особою самого поета і слухачами. Драматик не сам, але при допомозі дійових осіб, отже не посередно, але безпосередно промовляє до слухачів чи глядачів, або коротко: драматичний поет представляє. Епіка й лірика є оповідною й описною, драматична поезія представною поезією.

Третім моментом, що відмежовує драматичну поезію від епіки й лірики, є те, що драма звертається до двох змислів рівночасно, а саме до зору й слуху, а епіка й лірика тільки до слуху, бо читач, се те саме, що слухач. Цей факт запевнює драматичній поезії перше місце між усіма мистецтвами, бо так само, як епіка й лірика, звертається й малярство, різьбарство та музика до одного змислу, малярство й різьбарство до зору, музика до слуху. Але ще й з іншої причини належить ся драмі перша місце в поезії: „вона є найтяжчим і найбільш мистецьким родом поезії“ (H. Schlag, Das Drama). І так що торкається епіки, то чоловік уже дитиною радо фантазує й оповідає, а дорослий видумує довгі оповідання для розривки дітей. Широки круги читачів мають більше зрозуміння для повістей і оповідань, як для ліричних, а ще менше для драматичних творів. Що до лірики, то й вона є лекшим родом поезії. Справедливо каже Шопенгавер: „Не треба бути дуже помітною людиною, щоб уложити гарну пісню.“ Чимало

молодців — підростків ще на шкільній лавці трібує своїх сил в укладанні ліричних віршів. Шопенгавер пояснює це явище тим, „що в молодця всяке покічення викликає почуття й настрої, тому й молодець спосібний до ліричної поезії.“ До драматичної поезії здібний щойно зрілий чоловік, розуміється, лише той, якому драматичний талант даний з природи. Для того багато було й є таких, що здобули розголос повістями й ліричними віршами, а дуже мало таких, що вславилися драмами. Правдивість цього доказують факти з життя найвизначніших драматиків, як Шекспір, Шіллер, Ібсен, з котрих кождий пробував своїх сил спершу в епіці або ліриці, а щойно пізніше в драмі. Подібне явище помітне в розвитку літератури цілих народів, як давніх Греків, Англійців, Французів і Німців, у котрих розцвіт драматичної поезії припадає на розцвіт епіки й лірики. „Драма“, каже Г. Фрайтаг, „можлива щойно тоді, коли довершить ся поглиблення людської душі.“

Бачимо з цього, що між драматичною поезією з одного боку, а епікою й лірикою з другого є велика провалина, а саме: епіка й лірика творять разом лексичний і простіший рід поезії, вони звертаються лише до одного змісту, одна й друга є описним і суб'єктивним мистецтвом; драматична поезія є тяжчим, більше мистецьким і для того відносно молодшим мистецтвом, вона звертається різночасно до двох зміслів і є об'єктивною та представною поезією.



III.

Драматична поезія.

Драматична поезія — як сказано — представляє, ставить нам життя як теперішнє безпосередно перед очі; а коли так, то предмет її можуть бути тільки дійства, акції. Вже Арістотель лучить тямку життя з тямкою акції, коли каже, що драма є представленням життя й акції, бо життя — то діланне, не спочинок. Вегетативне життя, або таке, що проявляєть ся в ситуаціях, ніяк не можна представити як теперішнє — лише рухливе життя. Так само епічне й ліричне життя не може бути представлене на сцені. Уявім собі на сцені особи, що перед глядачами відчитували б або проголошували би з пам'яті яке оповідання, або відчитували б на переміну діяльогі. Чи було б оце живе представлення? Або уявім собі на сцені особи, що висловлювали б перед глядачами свої почування. Чи було б се плястичне узмисловлення життя? Остає отже для драматичного представлення, виводити перед глядачами людське життя в формі дійства, в формі акції. Для того представна поезія називаєть ся від давна драмою (драма — по грецькому дійство, акція). Коли один із найбільших критиків, Лессінг, уважає акцію предметом поезії взагалі, то тим більше мусимо уважати акцію предметом драми, яка ставить нам перед очі людей не на те, щоб вони оповідали, але на те, щоб ділали, бо загалом цікаве нам не так те, що чоловік говорить, як радше, що він робить, ділає. Отже драма без акції не є драмою, драма се акція. На цій основі можна подати

осьтаку дефініцію драми: Драма се артистичне наслідування акції при допомозі присутніх дійсних осіб — або коротше: драма се представлення акції.

Вже в самих початках зазначили ся дві основні драматичні форми: поважна й весела. Всяка поезія — каже Арістотель — ділила ся на два роди, згідно з удачею поета: вищі, благородніші вдачі звеличували в піснях богів і героїв, нижчі натури висмівали в піснях буденних людей. З часом найшла ся для обох родів окрема віршова міра: для поважних героїчний вірш, для комічно-сатиричних ямбічний (від грецького *iambizo* — висміваю). Дальший крок у цьому напрямі означає Гомер. В Іліяді й Одиссеї, яких уклад є дуже зближений до драматичного, виступають і бесіднують особи подібно як у драмі, так що ті епопеї містять зародки трагедії: у приписуваному Гомерові комічному епосі *Margites* (дурак) предметом поетичної обробки є комічна сторона життя, так що в згаданому епосі містяться зародки комедії. Коли пізніше витворила ся властива трагедія й комедія, то одні із поетів, відповідно до своєї здані, стали з авторів смішних (комічних) пісень авторами комедій, інші стали з епічних співаків авторами трагедій, бо ці нові форми поетичного мистецтва (трагедію й комедію) більше цінено, як ті старші (героїчний епос і комічні пісні). Заки до сього прийшло, то очевидно й ці новіші форми (трагедія й комедія) розвинули ся були з малих початків. І так трагедія повстала із т. зв. дігірамбів, пісень у честь бога Діоніза, а комедія із пісень Фалля, що звеличували плодючу силу природи. Ці перші початки розвивали ся ступнево. Трагедія пере-

ходила у своєму розвитку чимало фаз, доки не досягнула такої форми, яка відповідала її суті. В тім часі перший із трьох найбільших трагіків, Аїсхіль, додав провідникові хору, що проголошував дітірамби, другого безсідника й таким робом надав діяльові перше місце в драмі та обмежив значінне хору до другорядної ролі. Другий з черги трагік, Софокль, впровадив ще третього актора й відповідну сценічну декорацію. Акція трагедії з часом ширшала й сим способом досягла потрібного числа діяльовічних актів; рівночасно винайдено відповідну сценічну обстановку, куліси (лаштунки), сценічні прилади, тощо.

Фази розвитку комедії малозвісні, по думці Арістотеля, для того, що комедія ще довго уважала ся за щось підрядне. У Греції держава опікувала ся спершу лише трагедією та доставляла хористів, тоді як автори комедій послуговували ся добровольцями, і щойно пізніше, коли комедія досягла певних сталих форм, прийшла їм держава в поміч. Із Сицилії, де вона насамперед розвинула ся, перейшла комедія до Греції. Тут перший Крат надав їй артистичної форми; не висмівання поодиноких осіб, але комічне зображення негативних черт станів і суспільних клас було від тепер її змістом. На найвищий ступінь розвитку поставив комедію Арістофан.

Подібний є початок новіщої драми. Вона теж повстала з релігійних ігор, а саме із середньовічних духовних містерій, що представляли події з життя Христа й святих. Побіч містерій були ще т. зв. моралі, змістом схожі на містерії, але переплітані комічними

сценами з буденного життя (т. зв. інтермедії, інтерлюдії); з них ще з часом розвинула ся середньовічна комедія. Ці останні стоять мабуть у сполучі з іншими формами староримської драми, що з них вони либонь переймали згадані комічні елементи. Так бачимо, що й у новіших часах вже дуже вчасно доконав ся поділ драми на поважну й веселу, трагедію й комедію. І дійсно, є лише два становища, що з них можна глядіти на людські вчинки: поважне, що є zarazом становищем етики й серця, та веселе, що є zarazом становищем розуму й змисловости. Тим то й справедливо уважає естетика лише згадані дві основні форми драми за одиноко можливі. На кождо річ, на кождо подію можна дивити ся з одного або другого становища, з поважного або веселого; представимо її драматично, то повстане драма поважного або веселого змісту; бо трагізм і комізм є в усім, треба тільки вміти знайти його та як слід освітлити, а чи ми беремо річ із трагічного чи комічного боку, се залежить від становища, на яким ми станемо. Німецькому ідеалістові Шіллерові видала ся Орлеанська дівчина гідною, стати героїнею психологічно глибоко обдуманой трагедії, а французький раціоналіст Вольтер висміває Іванну д' Арк як підступну, хитру „Pucelle“. З другого боку — треба признати — людські вчинки є сього роду, що надають ся більше до трагічного, як до комічного способу представлення. Трагічний поет — каже Шіллер — мусить у нашім серці збудити цікавість, його штука — се постійне розбуджування пристрасти; комічний поет мусить

зайняти розум, його штука — се постійне відвертання пристрасти.

Отже маємо в області драми дві можливості: трагедію й комедію. Трагедія звертається до серця читачів чи глядачів, вона зворушує; комедія звертається до їх розуму, вона розвеселяє. Щось посереднє між обома не існує, бо тяжко уявити собі, щоби поет на один і той самий предмет дивився рівночасно з поважного й веселого боку, або щоби зближався до нього рівночасно з поважному й веселому настроєві. Так звані трагікомедії й гіляротрагедії (веселі трагедії) годі брати поважно. Попри назву „трагедія“ стрічаємо в драматичній літературі ще назву „драма“ (в тіснішому значінні): Німці пр. називають се „Drama“ або „Schauspiel“. Від властивої трагедії драма в тіснішому значінні різниться лише тим, що герой виходить ціло, щоб у дальшому життю відпокутувати провину; а в гім — у драмі (Schauspiel) такі ж поважні конфлікти, як і в трагедії. Після цього маємо: 1.) трагедію, тобто драму поважного змісту з нещасливим для героя закінченням, 2.) драму (в тіснішому значінні), тобто драму поважного змісту зі щасливим для героя закінченням, і 3.) комедію, т. є. драму веселого змісту.

Заки прийдемо до властивої теорії драми, не від речі буде згадати про джерела драматичної теорії, драматичної науки. Першим і найбогатшим джерелом є твори драматичних геніїв. Геній свідомо чи несвідомо носить у собі всі правила, або — як каже М. Ліберман — з кождим генієм мистецтво ново народжується. Такими геніями були

Софокль, Шекспір, Лессінг, Шіллер, Гете, Кляйст. Але геній — по словам Канта — може дати тільки багатий матеріал для продуктів мистецтва; щоб цей матеріал обробити й надати йому відповідної форми, на се треба вишколеного таланту, який мав би потрібну силу осуду та створив таке, що устоялося б перед силою осуду (Kant, Kritik der Urteilstkraft). Або інакше: талановиті одиниці силою вродженого їм критицизму виводять із творів геніїв загальні правила й норми та побудовують систему теорії драми. Виходить із цього, що мистецтво — в с'їм разі драматичне — мусить бодай на кілька кроків випередити теорію, щоби вона могла мати основу. З другого боку теорія може в дечому випередити мистецтво й стати спонукою до його дальшого розвитку. Бо навіть геній — свідомо або несвідомо — творить після взірців, що вже існують. Так отже драматичне мистецтво і драматична теорія — наука узалежнюють одно одного.

Першим і найбільшим критиком поетичного мистецтва є Арістотель (4. ст. до Хр.). Його поетика, хоча зберегла ся лише фрагментарно — а й те, що зберегло ся, се мабуть тільки короткий витяг оригіналу — все таки є основою драматичної теорії. Всі учені та критики новіших і найновіших часів, як Лессінг, Гердер, Шіллер, Шлегель, Гегель, Фішер, Шопенгавер, Фрайтаг, Бульгавт, Гессен, Гарлен, Носсіг, користували ся поетикою Арістотеля й на ній опирають ся. Також у старовину загально признавано абсолютне значіння науки Арістотеля та її вплив на розвиток драматичного письменства; на ній опер

ся головний представник новіщої грецької комедії, Менандер. І в середніх віках помітний вплив теорії грецького мудрця. Другим загально признаним критиком і теоретиком драми є Лессінг († 1781.). У своїм геніяльнім творі „Hamburgische Dramaturgie“ розбирає Лессінг критично французьку класичну драму (Corneille, Voltaire, Diderot) і, опираючи ся на поетиці Арістотеля, виказує хиби французької драми відносно так зв. трьох одинот — одиноти акції, часу й місця. Французи — покликаючи ся на Арістотеля — зважали на всі три одиноти; Лессінг доказує, що Французи не зрозуміли Арістотеля, бо він уважає за конечну тільки одну акцію, а одну часу й місця на стільки, на скільки сього вимагає акція. Драма Шекспіра — по думці Лессінга — хоч не має безпосередно нічого спільного з поетикою Арістотеля та з грецькою класичною драмою, у своїй істоті стоїть ближче Арістотеля, як класицистична драма Французів. Такою річевою критикою поклав Лессінг тривкі основи під будівлю драматичної теорії. Побіч оцих двох геніяльних критиків стоїть чимало новіщих визначних теоретиків, як Г. Фрайтаг, що в своїй „Technik des Dramas“ створив теорію трагедії, і Г. Бульштраупт, що у своїй „Dramaturgie des Schauspiels“ помістив ряд довших теоретичних розвідок і коротших вказівок, дуже цінних для драматичних письменників.

Теорія драми.

Із наведених Арістотелем загальних драматичних правил перше й найважніше — **се акція**. Бо драма — каже Арістотель — **се ар-**

тистичне наслідування не осіб, але акції та життя, так само щастє й нещастє життя є обняте акцією. Наше життя спрямоване все на з гори означене діланне; люди з огляду на свій характер є такі або инакші, але від їх ділання залежить, чи вони живуть щасливо чи нещасливо. Отже бачимо, люди ділають не на те, щоб показати свій характер, бо вони приносять вже готовий характер до ділання. Акція є наконечною ціллю драми, а наконечна ціль найважніша. Без акції драма немислима, без характерів можлива. Хоч би поет змалював і найкращі характери, уживаючи при тім найгарніших поетичних висловів, то се ще не була би драма; але як би поет представив акцію, то се була б уже драма, хоч мова й характеристика недомагали б. Переміною щастя в нещастє робить драма на нас найглибше вражінне, а ся переміна є частю акції, а не характеру. Отже основою й душею драми є акція. Друге — за Арістотелем — се характеристика, бо акція нероздільно звязана з дієвими особами, які в першій мірі своїми характерами приковують до себе нашу увагу. Третє — розумово-реторичний момент, а саме, щоби дієві особи говорили до речі й відповідно до обставин. Четверте се мова, п'яте музична композиція, шосте — театральний сценічний момент. Що до сценічного моменту, то він — по думці Арістотеля — лежить поза обсягом драматичного мистецтва й з усіх шести моментів найменше вяжеться з властивою поезією, бо добра драма ділає на нас сама собою як твір мистецтва, хоч би й не була введена на сцені.

Так писав Арістотель, великий грецький

мислитель, більше як 2.200 літ назад. А тепер виринає питання: яке становище займають новітні часи й теоретики до цих сформулованих Арістотелем вимог? Пять зі згаданих моментів виведені безпосередно з істоти драми, то ж вони й нині мають безумовно загальне значіння. Що торкається музичної композиції то вона по нинішньому розумінню не є істотною, але чисто випадковою частию драми, бо як останок богослужбних співів, що з них — як сказано — повстала грецька трагедія, удержала ся ще в замітних для грецької драми хорових партіях. Властива драма — зложена з діялогів — вже в часах Арістотеля увільнилася була від музики. А все таки й тоді годі було уявити собі драму без музики, бо перерви в антрактах все буди заповнені музикою. Цим пояснюється факт, що Арістотель зачисляє музичну композицію до істотних частин драми. Наша драма не має з музикою нічого спільного. В наших часах зазначається виразно змагання до чистої драматики, а се змагання йде в тім напрямі, щоб зовсім — навіть із антрактів — усунути музику, бо музика — мовляв — псує викликаний у нас виставою драми настрій і нищить ілюзію. Се змагання з чисто естетичного боку вповні оправдане. А вже музично-вокальні партії в самій драматичній акції зовсім не на місці, вони належать до опери й оперетки. Думка Арістотеля про взаємини між сценою і драмою мусить бути в дечому змодифікована. Що драма як твір мистецтва й без сцени може досягнути свою естетичну ціль — се правда, але правде й те, що добра драма, яка перед усім відповідає вимогам акції, на-

даєть ся до сценічної вистави й неначе створена для неї, бо драма має представляти, а годі уявити собі представлення без сцени. Про те якраз на сцені розвиваєть ся драма в цілій своїй красі, сцена дає, або хоч повинна нам дати повне зрозумінне драми, сцена підносить ефект драми. Длятого добрий драматик все має на оці сцену.

1. Драматична акція.

Коли акція є основою, душею драми, то треба ближче призадумати ся над її істотою й розглянути її структуру. Що таке драматична акція? Перед усім не є вона ідентична з зовнішнім діланнем. Хоч би особи в драмі порушали ся з місця на місце, обнімали ся, падали одна одній до ніг, мліли, хватали одна одну за чуб, били ся, а навіть вбивали ся, то це ще не була би драматична акція. Треба крім зовнішньої ще внутрішньої акції, а що не можна уявити собі одної побіч другої, то мусять вони — зовнішня й внутрішня акція — взаємно себе проникати (Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*). Драматичний поет мусить тямити зовнішнє діланнє так, що воно впливає з ділання. Зовнішня подія сама для себе, ізольована від почування — се епічний елемент; почування само для себе, ізольоване від зовнішнього ділання — се ліричний елемент. Щойно, коли з почування виросте діланнє, а діланнє зродить нове почуваннє, з якого вийшло б нове діланнє і т. д., або коли між почуваннєм і діланнєм, діланнєм і почуваннєм істнувати ме причинова звязь, щойно тоді мати мемо драматичну акцію. Річ не у зовнішніх подіях, а радше

в цьому, яке вражіння вони викликають у дієвих осіб — читаємо в 53. розділі Лессінгової „Драматургії“. Як примір наводить Лессінг комедію Молієра „Школа жінок“. Драма, що в ній зовнішні події мають перевагу, як пр. Гетів „Гец“ не має того ефекту, що ті драми, в яких події є впливом внутрішнього настрою, як пр. „Розбійники“, „Луківський коханець“ Шіллера або Шекспірів „Король Лір“. Що драматична акція може дуже добре обійти ся без усяких насиль і взагалі без помітних зовнішніх подій, на се може нам послужити за примір трагедія Шіллера „Марія Стюарт“. Великих зовнішніх подій тут майже зовсім нема. Драма починаєть ся від тієї хвили, як королеву Марію засуджено на смерть. Всі події, що спричинили засуд, склали ся ще, заки розпочала ся властива драма. Зрада Бабінгтонів, злочини, що їх допустила ся Марія, неправне ув'язнення Марії — все те лежить перед властивою драмою. Коли так, то що ж саме дієть ся в драмі? Зовнішня акція обертаєть ся головню коло виконання засуду, проголошеного — як сказано — перед початком драми. Противники Марії з одного боку уживають усіх зусиль, щоби присилувати королеву Єлисавету підписати засуд смерти та прискорити його виконання, а прихильники Марії з другого боку докладають усіх старань, щоб увільнити Марію. От і ціла п'ятиактова драма. А кілько драматичного життя в цій на перший погляд так незначній акції! Кілько життя в кожній сцені, в кожній особі! А вже стріча обох жінок виказує так багато психологічних тонкостей, що аж дивно, як поет зумів у найзвичайнішу

подію влити таке багатство думок і почувань. Марія, що виходить на стрічу Єлисаветі, що би просити в неї прощення, наводить сатисфакцію в цьому, що упокорює Єлисавету в присутності її любовника, й через те саме прискорює свою смерть. Поет прямо оминає сцени, в яких виявляла б ся брутальна сила. І так виконання засуду відбувається за сценою, а довідуємо ся про єе від одної із діявих осіб, яка передає глядачам особисті враження, що їх викликає в ній акт насилья.

Почування — все одно терпіння, розважання чи бажання — мусить проявляти ся на зверх. Але ці зверхні прояви є тільки на те, щоби бути доказом внутрішньої акції. Вчинки, що не впливають із глибини душі, не належать до драми. Хоч би в драмі події слідували по собі безпосередно одна по одній, а не основували ся на душевному стані, то в такій драмі не було б ні сліду акції. Що більше, накопичення зовнішніх подій, як от бійка, метушня, битва, спинюють природний розвиток акції й відємно впливають на її характер. Добрий поет — по думці Лессінга — добере собі із цілого ряду подій, які містять ся в даній фабулі, тільки такі, що кидають як найяркіше світло на характер, він може вибрати собі навіть одну подію, на перший погляд незначну, але в даному випадкові характеристичну, як зробив Шіллер у трагедії „Марія Стюарт“. Тепер уже легко можна відповісти на поставлене нами питання. Драматична акція представляє ряд злучених ув одну цілість подій так, що всі її частини мають одну й ту саму з гори означену ціль. А що поодинокі події є впливом волі,

актами волі дієвих осіб, то можна коротко сказати: драматична акція є спрямованим на означену ціль людським хотінням.

З істоти драматичної акції виходить безпосередно, що основою її є боротьба. Бо коли б у драмі не було трудностей і перепон, коли б не приходило до конфліктів, то вже перша постановка, перше рішення довело б до досягнення мети або до повної невдачі. Акція не могла б розвинути ся, а се противило б ся розумінню драматичної акції. Драматична акція представляє отже ряд перепон, неначе ланцюг, котрого кожде кільце мусить бути розв'язане, а що найменше треба пробувати розв'язати його. Життя — се безупинна боротьба. Життя повне контрастів і конфліктів. Тим більше мистецтво, яке дійсність не тільки наслідуює, але дорогою ідеалізування ступінує, мусить послуговувати ся контрастами й конфліктами. А вже драматичний поет мусить прямо вишукувати життєві контрасти навіть там, де вони укріті, мусить їх видобути наверх і підчеркнути. Пристрасть та обов'язок, бажання та неможливість виконання, внутрішнє переконання та границі закону й пануючої моралі, станові різниці, різниці в поглядах на життя і світ — такі й подібні контрасти, се буденне зявище. Без контрастів немає драми. Як акція є душею драми, так боротьба є душею акції.

Коли в драмі річ іде про ділання, а ділання зв'язане з особами, то потрібна що найменше одна особа, яка намагається перемогти всякі перешкоди, щоб дійти до означеної мети. Можливі отже монодрами,

що в них один самотній чоловік лучить у своїй особі цілу акцію й протиакцію. Боротьба в душі цього чоловіка не мусіла б бути конечно внутрішньої натури, він міг би поборювати навіть видимі фізичні перепони зовнішнього світа. Але найчастіше буває так, що ці перепони являють ся в постаті якоїсь іншої людини, або й більшого числа осіб. Так доходимо до тямки драматичної гри і протигри (акції й протиакції). Драматичну гру репрезентує особа, яка вкладає найбільшу силу й енергію в поборення трудностей, яка сама собою, своїм характером і метою, до якої змагає, є для нас найбільш симпатична. Вона стає проте осередком драматичної акції, коло неї обертаєть ся ціла акція, вона є для нас головною особою, героєм. Драматичну протигру представляє особа або більше осіб, які виступають проти героя, або яких він мусить поборювати. Все таки головна боротьба мусить відбувати ся в душі героя, хоч би навіть особа, що стоїть на чолі противної сторони, представляла ся в яркішому світлі, тому що репрезентує світ розуму, або лукавство, а то й загалом принцип зла, коли герой є представником світа серця, ідеї добра. По правді герой все представляти ме більше ідеальний принцип. Так на пр. у Софоклевій „Антигоні“ шорсткий і впертий характер Креона стоїть далеко позаду не менше впертого, але яснішого, ідеального характеру Антигони.

По противній стороні — як сказано — може бути одна, а то й більше осіб. Звичайно складаєть ся на протигру більше число осіб, з яких одна має провід і лучить у собі суму

опору проти героя, а другі безпосередно або посередно помагають їй. Натомість драматичну гру репрезентує тільки одна особа. Це, ясна річ, логічна konieczність, бо драматична акція від початку спрямована на певну ціль. Оттак герой може бути тільки один; у двох осіб рівночасно се неможливе, хиба що маємо до діла з любовною парою, яка стоїть в осередку акції. Але се лише позірний виїмок, бо любовна пара, якщо вона стремить до злуки представляє в дійсности одиницю; опроче й тут провід і головна участь все буде по стороні одної з них. Так у Шекспіровій трагедії „Ромео і Юлія“ в першій половині драми головну участь в акції має Ромео, у другій Юлія, при кінці знову Ромео. У Шіллеровій трагедії „Лукавство й кохання“ головний борець є Фердинанд, що прямо пориває за собою Люїзу. Часто гра й протигра змальовані рівномірно, але буває й таке, що протигра виходить сильніше, яркіше, так що ми в сумніві, де властиво гра, а де протигра. Це очевидно слаба сторона драми, бо поет не повинен уводити нас у блуд. Найліпше відповість поет вимогам акції тоді, коли запевнить героєві головну участь як не в самій акції, то хоч в інтересі глядачів, і коли відрізнити його від других дієвих осіб, щоб не було найменшого сумніву, що якраз він, а не хто інший є героєм драми. Участь протигри в акції мусить бути доволі визначна й замітна, щоб зазначити як слід характер противности й боротьби.

А тепер насуваєть ся питання: чи акцію зачинає гра, чи протигра? Це залежить від композиції драми. У всіх великих трагедіях

Шекспіра (з виїмком Ліра й Отелля) акція зростає в грі, т. зн. герой має провід у першій половині драми, він неначе виростає, підносить ся понад голови протигри, а щойно в другій половині драми виступає протигра що раз сильніше, піднімаєть ся понад героя й на кінець приводить його до упадку. В сім разі герой є мотором у драмі, він перемагає всі труднощі одну по одній, доки не розібе собі голови об останню найбільшу перепону. Другий рід укладу драматичної акції є відверненням першого. Движучою силою, пружиною є не герой, але протигра. Вона веде перед у першій половині драми й неначе тручає героя, аж доки він не вирве проводу з рук протигри, з пристрасним поспіхом сам кинеть ся вперед і несвідомо прискорить катастрофу. Клясичними примірами є „Король Лір“ і „Отелло“. Так само в комедії акція підносить ся в грі або в протигрі.

Розбираючи тямку гри й протигри, сконстатували ми, що осередньою точкою драми є герой. Але не кождий твір, що обертаєть ся коло героя як осередньої точки, се драма. Драмою може він бути щойно тоді, коли його акція одноцільна, Домагання одноцільности акції в драмі слідує вже з поняття драми й акції взагалі: з огляду на об'єктивне становище драматичного поета до предмету та з огляду на з гори означену ціль драматичної акції, не можна уявити собі двох, трьох або більше акцій, які розвивали б ся побіч себе або слідували по собі як в епічних творах (епопеях, повістях). Кілько то драм повстало на основі Гомерової Іліади й Одиссеї, або німецької пісні про Нібелюнгів, —

а кожда основується лише на одній із цілого ряду подій, що творять зміст згаданих епопей. Послухаймо, як розуміє Арістотель одну драматичної акції.

„Акція мусить бути одноцільна, т. зн. її части мусять бути так скомпоновані, щоб розпалася цілість, як виймемо одну з них, бо щось таке, чого існування або неіснування є байдужне, не є частю цілоти. Акція ще не є одноцільна, коли обертається коло одної особи, бо з одною особою може вязати ся цілий ряд подій, з яких навіть одна, взята сама для себе, ще не мусить бути одноцільна, не те, щоб усі разом мали представляти цілість. Для того дуже помилялися й помиляються ті, що писали або пишуть драми, які обертаються коло особи Геракла, або Тезея, або якого иншого героя, в тій хибній думці, що дані події творять цілість вже тим самим, що обертаються коло одної особи.“

Отже однота особи — героя, се ще не однота акції. Це дві відмінні тямки. Історія літератури знає чимало драм, що не в усім відповідають вимогам одноти акції, от хочби т. зв. королівські драми й комедії Шекспіра. По думці Арістотеля належить оминати побічні акції. І це домагання Арістотеля часто порушувало й порушується. Коли Арістотель рішучо противиться сьому, щоби крім головної акції існувало побіч себе, або слідувало по собі більше акцій, то се ще не значить, щоби драматична акція обмежувалася до одного конфлікту, але щоб усі додатки, які поширюють і збагачують властиву акцію, не відбігали від неї, тільки служили їй та творили з нею органічну цілість. Отже однота

акції є неодмінним драматичним законом. Клясичними примірами одноти акції є драми Софокля, т. зв. римські й модерні драми Шекспіра (Цезар, Коріолян, Гамлет, Отелльо, Макбет, Ромео і Юлія), всі драми Лессінга й Шіллера, Клявіго, Тассо й Іфігенія Гетого.

Що торкається одноти часу, то в давних Греків опирала ся вона на тім, що драматична акція відбувала ся протягом 24 годин. Одначе се був лише звичай. Нормою це ніколи не було, не є й не може бути. Коли акція не дасть ся обмежити до так короткого часу, то поет має можливість заховати одну частину часу дорогою ідеалізування, т. зн. поет взагалі не подає часу тривання акції: він приймає відступи часу, в яких ніщо не діється для акції, за неіснуючі, він не говорить нічого про реальний час; а може він зробити се так зручно, що глядач тратить з очей реальний час, а що найменше не пригадується ся над часом, який у дійсности мусів минути, заки ся чи та подія склала ся. Є се спосіб скорочення реального часу.

Тямку ідеалізування часу можна приновити й до простору, до місця, бо з хвилию, як акція відбувається на вузькій просторі сцени, великість і широкість реального світа для нас не існують. А все таки квестія одноти місця в драмі в дечому инакше представляється, як квестія одноти часу. Наша уява може подуману акцію в кожній хвилині перенести на иншу точку в просторі, на инше місце, а внутрішня зв'язь акції через таке перенесення не буде порушена. З огляду на се однота місця не є нормою. Поет може довільно змінити місце — очевидно на скільки

сього вимагає акція. Обмежувати акцію до одного місця тоді, коли вона з природи річи вимагає зміни місця, не вказано, бо легко могло б вийти таке, що дані особи виступають там, де вони зовсім не належать.

Розуміть ся само собою, що поет, як усюди, так і тут, повинен поступати дуже обережно й обмежувати ся до конечности, бо надто часта зміна місця, а тим самим зміна сценічної декорації забирає багато часу й перериває акцію, а се спинює її природний розвиток, відвертає увагу глядачів, псує настрій, нищить ілюзію та зменшує ефект штуки. Шекспір міг собі дозволити на часту переміну сцени, бо за його часів сцена була примітивна, а сценічної декорації у нинішньому розумінні так, як би й не було. Одного треба конечно вистерігати ся: переміни сцени в однім і тім самім акті. Це домагання поставив уже французький драматик — Корней (Cornelle). Коли отже одна акція в драмі є безумовною конечністю, то одна акція часу й місця є лише вказана — на скільки се не противить ся природному розвиткові акції.

Кожда й найменша подія в реальному життю має свою причину й наслідок. Тим більше в драмі мусить усе, що слідує, впливати із попереднього, мусить усе представляти ся як наслідок причини, один мотив мусить повставати із другого, одна подія зроджувати другу, або — по словам Арістотеля — мусить слідувати не одно по другім, але одно із другого. Іншими словами: все, що складаєть ся на драматичну акцію, мусить бути як слід умотивоване. Отже умотивування акції розумімо як узасаднення поодиноких по-

дій і получение їх в одну неподільну артистичну цілість. Вже сама істота драматичної акції вимагає органічної звязи частий драми. Але є ще й інші причини сього домагання : драматичний ефект основується не на огляданню того, що діється на сцені, але в переживанню того, що ми оглядаємо ; таке переживання можливе щойно тоді, коли події виростають конечно із характерів та з відношення поодиноких осіб до себе. У драмі, яка обмежена часом і простором, konieczний, а не випадковий розвиток найбільше зрозумілий і природний. У драмі, де все основується на внутрішній акції, припадок не має місця. А вже розвязка драматичного конфлікту мусить слідувати з логічною konieczністю. Питання, длячого гине герой, або яка инша особа, мусить бути безумовно виключене. Як би так не було, то всі передумови розвязки висіли б формально у повітрі. Був би це т. зв. *deus ex machina* — в модерній формі. Цею назвою означувано в старовину появу божества при помочи машинового приладу. Коли драматична акція була так замотана, що годі було дійти до її розвязки природною дорогою, тоді являла ся на сцені прим. богиня Атена й встрявала в акцію, перетинала драматичний узол : за божою волею кінчила ся драма. Так у трагедії „Іфігенія в Таврії“ на приказ богині Атени король Тоас відпускає Іфігенію, Ореста і Піяда домів. Таку розвязку конфлікту вже в старовину уважали за неприродну й недраматичну. А все ж таки можна її оправдати, бо по старогрецьким віруванням божество було уособленням моральної сили, а вмішування його в акцію

не мало зовнішнього характеру. В наших часах поет не міг би собі на таке дозволити, бо не може покликати ся на ту моральну звязь, що у старині. А проте й у нас трапляється часто такий *deus ex machina*, тільки в іншій формі, найчастіше в формі чистого припадку, наприклад: несподівана поява особи, якої ніхто не брав у рахубу, неумотивоване самовбивство і т. п. Такий щасливий чи нещасливий випадок — се модерний *deus ex machina*, а хапають ся його звичайно слабші автори, коли инакше не можуть вибрити.

Споріднене з припадком є чудо. „Чудо — каже Лессінг — зносиме у фізичному світі, але в моральному світі мусить усе йти своїм ходом. Чудо можливе в опері, де музика є ферментом, що проникає матеріальний світ і підносить його понад дійсність; чудо допускається в епосі, бо тут ми не дивимо ся на нього очима, а лише уявляємо собі його. В драмі, де все виходить із природних причин, чудо не має місця.“ Так само метеорологічні явища (буря, уливний дощ, сніговиця), все одно, чи вони спинюють акцію, чи прискорюють її, як чисто випадкові явища не належать до драми. Метеорологічними явищами може поет послуговувати ся хиба тоді, як вони збільшують драматичний ефект. Бачимо се в Шекспіровій драмі „Король Лір“, де буря, грім і лискавиця знаменито ілюструють і ступінують душевну бурю. Уживати дітей до завязки й розвязки акції, не вказано. Треба також уникати в драмі всяких несподіванок, хиба що вони доволі умотивовані.

У звязку із драматичною конечністю та

імовірністю стоїть розумінне т. зв. внутрішньої правди. Лессінг ставляє розумінне історичної і внутрішньої правди побіч себе й каже осьтак: „На скільки поетові має залежати на історичній правді, се вже давно рішив Арістотель, а саме на стільки, на скільки історична подія, тобто така, яка дійсно склалася, вповні надасться до ціли, яку має поет. Він потребує даної події не тому, що вона дійсно сталася, але тому, що вона так склалася, як того вимагає його ціль, так що він не міг би її ліпше видумати. Чим якась подія для нас імовірна? Чи не своєю внутрішньою правдивістю? Хиба не однаково, чи ся правдоподібність не potwierджена ніякими свідоцтвами ні традиціями, або лише такими, які ніколи не дійшли до нашого відома?“ Внутрішня правда має таку саму вартість, що й історична. Які не були б місцевости, обставини й особи, що їх видумав поет, вони не мусять згоджувати ся з тим, що дійсно склалося. Світ поета — се може бути навіть фантастичний світ, що висить у повітрі, але мусить се бути світ для себе, світ простору, часу й причиновости, ладу й законів, світ, що в ній, так як і в нашій світї, все ґрунтується на доконечности і неминучости. Одним словом: у світї, що його видумав поет, мусять мати силу драматичні закони. Такий світ є внутрішньо правдивий.

Драма — як сказано — представляє органічну цілість, в якій кожда частина має своє місце і значіння. А проте приймився з давен давна звичай, вплітати в організм т. зв. епізоди. Епізоди — се самостійні одиниці, самостійні сцени в драмі, що не стоять у

конечній звязи з властивою акцією. Вже цей факт відбирає епізодам право існування в драмі. З другого боку мусимо числити ся з фактом, що такі епізоди трапляють ся навіть у найвизначніших драмах світової літератури. А коли так, то вони мусять мати якусь ціль, бо тяжко подумати, щоби Шекспір, Шіллер або Лессінг вплітали в свої драми такі епізоди безцільно, несвідомо. В старогрецькій драмі епізоди — по думці Арістотеля — мали дати акторам змогу пописати ся своїм акторським хистом. У новіших часах стрічаємо епізоди головню в пятиактних драмах, а саме переважно у четвертім актї, де акція, що перейшла кульмінаційну точку, поволи спадає; поет, що мав у пляні написати пятиактівку, а не має чим виповнити четвертого акту, замість закінчити драму четвертим актом, заповнює його епізодами, щоби таким чином легко дістати ся до пятого акту. В обидвох згаданих випадках епізод не має рації, бо або спинює природний розвиток акції, тому й драма тратить на ефектї, або прямує до побічних цілій, а се знову противить ся істотї мистецтва.

Що торкаєть ся епізодів у драмах Шекспіра, Шіллера, Лессінга, то вони представляють артистичну цілість для себе (епізоди акторів і грабарів у „Гамлеті“), або служать до яркішого освітлення характеру головних дієвих осіб, або до змалювання оточення. Вони хоч не лучать ся органічно з акцією, то все таки вяжуть ся з нею посередно, по крайній мірі не виходять поза обсяг мистецтва.

Напередно була мова про те, що дра-

матичний поет повинен мати на оці театр, сцену. Увагу на зверхній театр, на сцену зведемо театралізмом. Коли сценічні засоби вяжуться з драматичною акцією й побільшують артистичний ефект самої драми, то називаємо це здоровим театралізмом. Але як зверхній театральні засоби не вяжуться безпосередньо з акцією, а є лише випадковими додатками. фасрверками (Bulthaupt, Dramaturgie), щоби штучним способом викликати ефект, якого драма сама в собі не має, і закрити недостачі драми, або заманити зір чи слух безкритичної публіки, то це нездоровий театралізм, се так звані дешеві сценічні ефекти. Є певні театральні засоби, яких поет не повинен поминути, коли вони виходять із самої акції й можуть побільшити драматичний ефект. Такими засобами є пр. схід місяця, захід сонця, пересування хмар, шум дощу, лискавиця, грім, шум вітру, пожежа і т. п. Дві силі діляють спільно в драмі: поетична й драматична; третя, що до них долучується — се театральна сила. Вкупі з драматичною сповняє театральна сила знамениту службу, але як вона заступає, лише недомагання драматичної сили або, що більше, заповнює її недостачу; то така драма на сцені вправді може мати ефект і принести авторові бажаний успіх, але як твір мистецтва така драма є менше вартна. Часто стрічаємо в драмах непорозуміння, на яких оснований головний драматичний конфлікт; таке непорозуміння легко дало б ся усунути, однак автор нарочно не допускає до сього, бо тоді розпала б ся ціла драма. Це одна із замітних сценічних штучок, що закривають недостачі в композиції драми.

Драматична акція мусить бути не лише одноцільна та умотивована, але й чиста, т. зн. в ній не повинно бути нічого такого, що противилося б істоті мистецтва, істоті драми й акції. Вже на вступі сказано, що правдивий артист не має ніякої іншої ціли крім ціли чистого мистецтва; а коли він має побічну ціль, тоді кажемо, що його твір не є твором чистого мистецтва, але тенденційним. Тенденція в поезії — се одностороннє змагання поета, представити даний "погляд моральний, релігійний, соціальний чи філософічний як одиноким раціональний, правдивий. Що такий спосіб поступовання не є артистичний, видно вже з того, що особистий інтерес, який даний предмет представляє для поета, відсуває артистичний інтерес — головну ціль — на другий план. Через тенденцію затрачує поетичний твір внутрішню правду, бо всяка партійність засліплює. Поет, який на все, що діється в світі, не дивиться з висоти об'єктивізму, стає одностороннім, самолюбним, сліпим на добрі сторони інших, і для того не може бути представником правдивого мистецтва. Він повинен стояти понад партіями, для одних і других бути однаково прихильним, становище обох сторін заступати з однаковою енергією й говорити так, як би він сам був на їх місці. Він не може підлещувати ся публіці, ні поклонятися моді, ні йти за т. зв. духом часу, він мусить бути безсторонним, безпартійним. Хто інакше поступає, хто хоче тут панувати, а там служити, хто сам говорить і ділає, замість щоб дієві особи говорили й ділали, той не є драматичним поетом. Так само розбуджування

ефектів (невдоволення, ненависти) противить ся істоті мистецтва й драми. Коли драматичні твори вибирають у додатку за предмет акції певні суспільні верстви і ставлять пр. нужду робітників проти блеску хлібодарів, то це тільки пригноблює й роздратовує. Такими наскрізь полемічно — тенденційними творами є звісні драми Г. Гавптмана „Перед сходом сонця“ і „Ткачі“, з котрих перша повна теоретичних диспут, що надають ся радше на научну розвідку, як на сцену. Тенденційні є всі твори політичного, релігійного й філософічного змісту, на скільки освітлюють дані kwestії односторонно, дальше т. зв. соціальні драми, що намагають ся в певному напрямі розв'язати актуальні суспільні питання, як питання станове, проблем вільної любови, питання двобою і т. п. Всі ці kwestії очевидно можуть бути предметом драми, йде тільки про се, щоби поет поставив ся до них об'єктивно.

Тенденційні в ширшому значінні сього слова є драми обчислені на розбуджуваннє змисловости, всілякі плаксиві трагедії й комедії, дальше драми, що їх предмет щось страшне й осоружне, вкінці такі, що представляють хоробливий, патольогічний бік людського життя. Закраску патольогічної хоробливости мають між иншими драми Ібзена. Ібзен безперечно великий поет — драматик, Рідко коли один чоловік мав такий великий вплив на розвиток письменства, головнo драматичного, як Ібзен. І в українській драмі лишив Ібзен свої сліди. Вистане вказати на Винниченкову драму „Брехня“, яка вже самим заголовком пригадує нам головний про-

блем Ібсенівської драми. Ібсен є творцем і головним представником сучасної т. зв. модерної драми, яка так що до істоти акції, як що до динаміки й архітектоніки дуже значно різниться від правильної т. зв. класичної драми — старогрецької й новочасної. Природна, свободна бесіда, невимушений діялог, штука незвичайно плястичного змальовування характерів при помочі діялогу, здоровий вчасти реалізм, глибокі думки — все те запевнює норвежському драматикові дуже важливе місце в історії драматичного мистецтва. З другого боку драми Ібсена, перед усім т. зв. суспільні драми, як Нора, Гедда Габлер, Росмерсгольм, Дика качка, Мери — затроєні песимізмом і носять на собі пятно патологічної хоробливости. Ібсен піддає строгій, безпощадній критиці сучасний суспільний лад, показує його гнилі основи, критикує сучасну індивідуальну й суспільну мораль, розкриває життєву брехню і ставляє домагання абсолютної правди. Згадані драми Ібсена скидають ся на суспільну критику в драматичній формі. Ця тенденційність є знаменною ціхою й головною хибою Ібсенівської драми. Цим пояснюється, чому Ібсен, що проявляє опроче велику творчу силу, хоч мав, і сьогодні ще має чималу громаду вірних прихильників, у загалу публіки не здобув собі симпатії. Його драми, замість підносити на дусі, як чисті твори мистецтва, — роздратовують і пригноблюють.

Коли вже йде мова про чистоту акції в драмі, то треба ще згадати про елементи, які противлять ся істоті драматичної поезії: як окремому родові поетичного мистецтва.

Такими елементами є епічний і ліричний елемент у драмі. Епічний елемент — це оповідання дієвих осіб про минулі події, тобто такі, що склали ся перед початком властивої драми. Такі оповідання в драмі можна виправдати тільки тоді, коли знання минулих подій є конче до розуміння драми. Довідуємо ся про те звичайно з розмови дієвих осіб, а саме в першій акті. В дальших актах розмови, чи там оповідання дієвих осіб про минуле, можливі лише на стільки, на скільки минула подія причинює ся до розвитку акції. — Так само ліричний елемент у драмі, тобто висловлювання почувань, лише тоді на місці, коли має за ціль змалювати пристрасть, що з неї виростає акція, або яка акцію прискорює. Те саме можна сказати й про монолог в драмі. Монолог представляє свого рода обрахунок із думками й почуваннями дієвої особи тоді, як вона стоїть перед рішучим кроком. Взагалі епічному й ліричному елементам належить ся в драмі дуже обмежене місце, бо в противному випадкові нарушує ся драматичний характер твору.

Драма — як сказано — представляє заокруглену, замкнену в собі цілість. Цілість — по словам Арістотеля — є те, що має початок, середину й кінець, а що кінець, се щось таке, що слідує з попереднього, а по чім ніщо не слідує, то кінець повинен лишити по собі повне моральне вдоволення. Таке моральне вдоволення можемо мати щойно тоді, коли бачимо, що нерозумні, зловісні, нікчемні вчинки, проступки й злочини потягають за собою належну відплату. Так доходимо до розуміння поетичної справедливости. Домагання поетич-

ної справедливості дуже давне. Щойно т. зв. реалісти й натуралісти нап'ятували се домагання як неоправдане й безосновне, мотивуючи се тим, що в життю немає справедливості, отже й твір мистецтва, що наслідуює дійсність, не сміє її вимірювати. Така думка не видержує критики, бо вона виходить із хибного засновку. Мистецтво — се не саме наслідування реального життя, воно дорогою ідеалізування підносить його понад дійсність.

Що торкається висказу, буцімто реальне життя не знає справедливості, вистане вказати на душевний неспокій, грижу совісті, що переслідує злочинця. Справедливість, що її вимірює людині її власне серце, її совість, ще може більше строга й безпощадна, як та, що її вимірюють суди. Чому ж драма мала б понехати один із найважливіших об'явів людського життя? Драма вправді не може сеї вирівнюючої чинності душі представити в цілій її тяготі, але, поступаючи по закону артистичного ідеалізування, може драма заступити цю кару, яка довго триває та ділає потайки, коротким, нагальним, видимим вирівнюванням у виді смерті. І не мусить се бути конче фізична смерть, се може бути моральна смерть, тобто моральне зломання, обезсилення. Поетичної справедливості не можна ідентифікувати із поліційно - юридичною; на те ж вона називається поетичною. Вона прямує до узмисловлення засади, що в ідеальному життю ніяка провина не може пройти безкарно. Така поетична справедливість дає нам внутрішнє вдоволення й заспокоєння.

2. Будова драми.

Драматична акція є в собі замкнена, вона має початок, середину й кінець, вона є одноцільна, а всі її частини стоять у причиновій зв'язі. Драматична акція є свого рода організмом, а як організм має вона певну структуру, будову. Подія, що її поет вибирає собі до драматичної обробки, не є відірвана, відокремлена, але стоїть серед цілого ряду подій; вона має отже певні передумови, які ми мусимо знати, коли хочемо зрозуміти акцію. Першим завданням поета є, ознакомити нас із передумовами, з основами драматичної акції. Це діється у вступі драми, у т. зв. експозиції (Увіл). Щойно по таким вступі можемо з повним зрозумінням слідити за розвитком акції. Перший крок до властивої акції, перший почин до зв'язання драматичного узла, до зав'язки акції називаємо побудним моментом. Від сеї точки акція зростає, піднімається ступнево що раз вище й доходить до кульмінаційної точки, що є вершком акції (Вершина); тут герой, чи там його противники, досягають свою тимчасову ціль. Ту частину акції, що лежить між побудним моментом і вершиною, зовемо підємом або зростом акції. Безпосередньо по вершині слідує зворот акції від щастя до нещастя, зглядно від нещастя до щастя — се т. зв. періпетія (Зворот). Від сеї точки акція спадає поступінно; для того ту частину акції, що слідує по звороті, або періпетії, називаємо спадом акції. Як підєм акції кінчить ся вершиною, так спад акції кінчить ся розв'язкою конфлікту (Рішинець), в трагедії т. зв. ка-

тастрофою. У добрій драмі добачуємо наперед розв'язку акції; в трагедії ждемо на неї з жахом, у веселій драмі з радісним напруженнєм. Щоби кінцевий ефект збільшити, вводить поет нову несподівану перепону щасливої розв'язки, зглядно дає нам в останнє вигляд на можливість щасливої розв'язки (в трагедії); є це т. зв. момент останньої напруги*). Маємо отже три основні — признані вже Арістотелем — складові часті правильної драми: експозицію, зав'язку і розв'язку акції (в трагедії катастрофу); після поділу Фрайтага є їх п'ять, що опроче на одно виходить: експозиція (увід), зріст, вершина, спад і розв'язка або рішинець акції (у трагедії катастрофа); між експозицією і зростом лежить побудний момент, між вершиною і спадом періпетія (в трагедії трагічний момент), між спадом і рішинцем (в трагедії катастрофою) момент останньої напруги.

Ці архітектонічні часті замітні для кожної правильно збудованої драми так старогрецької, як і новочасної, навіть структура індійської драми (Сакунталі) в основі та сама. Різниці між старогрецькою й новочасною класичною драмою з одного боку, а новочасною класичною й модерною драмою з другого боку безперечно є, вони можуть бути навіть у драмах того самого автора, але вони лежать не тільки в будові акції, як радше у зовнішній формі, композиції й динаміці. Ці різниці пояснюють ся відмінним поглядом на світ і життя, а тимсамим на істоту й завдання мистецтва, національним

*) G. Freytag, Technik des Dramas.

характером, відмінними театральними уладженнями. Внутрішня будова, архітектоніка драми, коли автор свідомо придержував ся загально признаних норм, була й є одна.

Для приміру не завадить подати знаменні прикмети старогрецької драми у відрізненню від новочасної. Ця остання ділиться звичайно на акти або дії, правильно п'ять, а то й менше, кожда дія на яви або сцени. Зміну дії, чи там яви, спричинює розвиток акції, поява нових дієвих осіб, зміна місця й сценерії. Старогрецька драма не знає ще поділу на акти (сей поділ походить від Римлян). Вона ділиться на прольог, пародос, епейсодіон, стасімон і ексодос. Прольог — подібно як у нас перший акт — обнімає експозицію в головних її чертах, а звичайно також побудний момент, що вказує мету, до якої прямує властива акція по першій хоровій співі. Прольог попереджує перший виступ хору. Пародос — се хоровий спів, що супроводжає вхід хору на т. зв. оркестру. Части драми, що лежать між хоровими співами, т. зв. епейсодія, відповідають нашим діяльогам; вони обнімають властиву акцію. З кожним новим епейсодіоном, з кожним виступом нової особи лучить ся звичайно новий ступінь у розвитку акції. Стасіма се пісні, що їх виголошує хор зі свого сталого місця на оркестрі — звідси й назва „стасімон“. Крім стасімів є ще т. зв. коммой, тобто плачі, що їх проголошують на переміню хор і актори, та рецитації, тобто пісні, виголошувані самими акторами зі сцени (ароскенес); вони стоять у тісній звязи з акцією, бо висловлюють викликані подіями на сцені почування. Так у старогрецькій драмі обмі-

нують ся діяльог і хоровий спів. По останньому хоровому співі слідує ексодос, що містить розв'язку акції (катастрофу). А що Греки оминали представлювання на сцені кривавих подій, то смерть героя, чи якої іншої особи, оповіщав глядачам окремий посол. Драма кінчить ся звичайно співом хору.

Така є зверхня форма старогрецької трагедії у відріжненню від новочасної драми. Що ж до значіння хору та його відношення до акції, то воно у всяких трагіків всїяке. У драмах Аїсхіля, як „Перси“ або „Орестея“, хор тісно вяжесть ся з акцією, бо відбиває неначе в зеркалі почування дієвих осіб і через те збільшує ефект; у драмі „Евменіди“ хор бере навіть живу участь в акції, накидуючи ся на убійника матери, Ореста, та його опікуна Аполльона. У Софокля хор стоїть більше на боці: він утихомирює, дораджує, остерігає, висказує загальні думки й погляди; він представляє — так сказати — ідеальну публіку. В Евріпіда хор не має нічого спільного з акцією (з виїмкою драми „Іфігенія в Таврії“), він радше перериває її. Бачимо з цього, що хорові партії в старогрецькій драмі загалом представляють із точки погляду чистої драматики тільки театральну й поетичну силу, драматичну силу репрезентують лише прольог та епейсодія: прольог уводить нас у драматичну акцію, в епейсодіях акція розвиваєть ся, піднімаєть ся, спадає й кінчить ся.

Пригляньмо ся тепер поданим на вступі архітектонічним частям драми — кожній з окрема. Експозиція обіймає в старогрецькій драмі часть прольогу, а в новочасній драмі перші яви I. акту, евентуально цілий перший

акт, а навіть ще початок II. дії, коли акція ширше закроена. Експозиція вводить нас у драматичну ситуацію, т. зн. обзнакомлює нас із місцем і часом акції, з відносинами дієвих осіб і з передумовами акції, тобто з тим, що склалося безпосередно перед початком драми, евентуально й з минулістю дієвих осіб, наскільки це потрібне до розуміння акції. У вступних явах пізнаємо також основні черти характеру головних осіб — гри й протигри. Про все те маємо довідати ся не з оповідання введених до цієї спеціальної цілі осіб, але з діяльогу, з розмови дієвих осіб, які брати муть участь в акції, які виступати муть у дальших явах і актах. Так само й основні черти характеру осіб маємо пізнати з їх розмови, поведення й поступовання, а не так, щоб одна одну описувала, чи там оповідала про неї. Сам діяльог повинен бути свободний, не силуваний, уникати надто довгих оповідань і диспут, бо се личить епічному творові, не драмі. Експозиція зазначає основний акорд, темпо, в яким акція розвивати меть ся, і конфлікт, що творить основу акції. Вона має бути переведена так, щоби з огляду на особи й на зміст діяльогу представляла ся як інтегральна частина цілої драми. Що до укладу експозиції, то поет має повну свободу. А саме закон, що в драмі все має розвивати ся з konieczністю, що все мусить стояти в причиновім звязку, не відносить ся до передумов драми. Вони можуть з окрема і в цілости бути ділом чистого випадку; навіть ціла драма може бути основана на однім, а то й більше випадках. Поет або видумує ситуацію, що з неї має розвинути ся акція, або закроеє передумови від-

повідно до своєї цілі. Щойно від хвилі, як зачнеться властива акція, тратить поет вільну руку, свободу рухів, від сеї хвилі обов'язує його закон причиновости. Коли експозиція розкрила перед нами передумови драми, то ді зачинається властива акція. Якась важна вістка чи там подія (побудний момент) спонукує героя або іншу визначну особу до рішучого кроку в певному напрямі. Настає акція й реакція (гра й протигра). Ролі в тій боротьбі можуть бути всіляко розділені. Ініціатива може вийти від героя, представника гри, або від його протиставників. Відповідно до сього й побудний момент буде ріжний: або в душі героя зроджується думка, бажання, що дає перший почин до живіщої акції, або противники роблять рішучий крок і спонукують героя до рішучого виступу зі свого боку. Таким чином доходимо до замотання драматичного узла, до завязки акції.

Від тепер акція поступає сміло й скоро вперед — у вказаному побудним моментом напрямі. До своєї тимчасової мети, тобто до до вершина, добігає акція звичайно не одним скоком, але ступнево. Число ступнів, залежно від акції, є більше або менше. В новочасних драмах, пр. у Шекспіра — в протиставленню до старогрецьких трагіків — акція є розгалужена, замотана й мусить перейти часто чотири до шість ступнів, заки дійде до вершини. В пятиактній драмі обіймає зріст акції другий і третій акт, а вершина припадає на кінець третього, найдалше на початок четвертого акту. Вершина акції означає кінець зросту, як побудний момент є початком зросту. Вершина акції представляє вислід дотеперішніх змагань

героя, або його противників, евентуально вислід змагань гри й протигри. І так коли у зрості акції провід мала гра, т. зн. герой і його приклонники, то вершина означає тимчасову ціль осягнену героєм по перемозі останньої перепони; а коли у зрості мала провід протигра, тобто противники героя, то вершина лежить у тім місці, де суперники зажали героя в сіти, так що він, стараючи ся з них видобути ся, йде на зустріч смерті. Буває й так, що у зрості діляють рівночасно одній другі; тоді вершина представляє вислід змагань гри й протигри. Якщо вершина являється таким важним моментом у розвиткові акції, то поет повинен його заздалегідь приготувати й по змозі старанно обробити яву, що на нїї припадає цей момент, щоб він вийшов як найбільше маркантно.

Безпосередно по вершині акції слідує періпетія або зворот акції в протизному напрямі як той, що в нїм акція піднімала ся. Є це зворот щастя до нещастя (в трагедії), а нещастя до щастя (в драмі зі щасливим закінченням). В трагедії періпетія звесть ся також трагічним моментом, бо від сеї хвилі доля героя стає нам цілком ясна. Його жде неминуча смерть. Періпетія є початком спаду акції. Як підєм, так і спад акції відбуваєть ся ступнево, лише число ступнів спаду є менше. Коли в першій половині (зріст) провід в акції має протигра, вибиваєть ся в другій половині (спад) на перший плян постать героя, який стараєть ся увільнити ся із сітей противників, і навпаки: де в першій части провід має героєм, то в другій виступає на перший плян протигра, а герой поводить ся пасивно. Легко

може вийти таке, що головна особа протигри затемнює постать героя, а тим самим і увага публики замість концентрувати ся й більшати, роздвоюєть ся й слабне. Завданням поета є недопустити до сього, бо якраз під кінець акції драматичний ефект і увага публики повинні радше подвоїти ся. Безпосередно перед розвязкою акції в трагедії показує нам поет можливість обминути катастрофу. Якесь несподівана подія розбуджує в нас сю слабу надію. Та небавом ця надія показуєть ся пуста. Катастрофа наближаєть ся, як ми се заздалегідь передвиджували. Така ілюзорична можливість щасливої розвязки безпосередно перед неминучою катастрофою має в драматичній техніці назву: момент останньої напруги. Стрічаємо його також у поважних драмах зі щасливим закінченням і в комедіях, в яких він представляєть ся як остання ілюзорична перепона щасливої розвязки. Тут і там служить сей момент до скріплення кінцевого ефекту.

Душею драматичної акції є боротьба — отже в кінцевій часті акції, в розвязці або т. зв. рішинці, який у трагедії має спеціальну назву „катастрофа“, рішаєть ся боротьба: головна особа перемогла всі перешкоди й досягнула свою мету, або вона впала під останнім рішучим ударом противників. Кінцева акція мусить бути раціональним, конечним вислідом попередньої акції. Щоб ми були свідомі цієї конечности вислїду, то кінцева акція мусить у всьому згоджувати ся головно з тою частю попередньої акції, яка приготвує розвязку, а так само з характером дієвих осіб.

Старогрецькі трагіки в хорових співах (ексодос), залюбки широко розводили ся над

кінцевим вислідом акції, оплакуючи нещасну долю героя, висловлюючи загальні, навіть моралізуючі думки під вражінням вислїду. Такі лірично-дидактичні елементи вважалися чимось зовсім природним, бо старогрецька драма була тісно звязана з релігійним культом. У нсвітній драмі таке моралізування ні причому, бо противить ся істоті мистецтва. У нас кінчить ся драма звичайно висловом загального вражіння або ідеї драми, а то й виглядом на будуче. Є се т. зв. кінцевий акорд. —

* * *

Лишаєть ся нам обговорену попередно будову драматичної акції взагалі виказати подрїбно на декількох маркантних клясичних примїрах старої й нової доби.

1. Софокль: Антігона.

І. Експозиція (увід) (вірші 1—154).

а) Прольог (1—99). Перед королівською палатою на замку Кадмеї звіщає Антігона сестрі Ісменї, що Креон заборонив погребати тіло їх брата Полінейка, який погіб у боротьбі проти Етеокля під мурами Теб. Мимо своєї заборони вона хоче погребати тіло й надїєть ся навіть помочі сестри. Але несміла, слаборада Ісмена остерігає сестру перед таким сміливим учинком; вона радше хоче терпіти й мовчки піддати ся приказові короля. На це Антігона заявляє, що вона сама виконає свій намір (побудний момент), а смерть за такий вчинок принесе їй честь і славу. Вона не думає затаювати свого пляну, що дораджує їй Ісмена, і з гнівом відвертаєть ся від боязкої сестри.

б) Пародос (100—154). Хор тебанських старців при вході на оркестру шле привіт світлу сонця, що відвернуло від міста небезпеку війни; вже наближався воріг до мурів міста, але за волею Зевеса спасла його хоробрість Тебанців; Арес дав їм перемогу й багату здобичу, лиш обоє брати полягли в боротьбі. Тепер місто нехай принесе жертву богам.

II. **Головна акція.** Вчинок Антігони та його наслідки (155—1152).

1. Зріст акції. Вчинок Антігони та її засудження (155—800).

A. 1. ступінь. Перша проба погребання тіла Полінейка (155—376).

1. епейсодіон. а) Креон заявляє старцям, що йому на серці добро вітчизни; ні увага на приятелів, ні страх перед ворогами не зможе завернути його з вибраної ним дороги; для того велів проголосити, що тіло Етеокля має бути погребане з належними почесностями, а тіла Полінейка не вільно погребати під загрозою смерті.

Хор підчиняється розпорядкові короля, обіцяє йому зі свого боку моральну підмогу й просить поставити коло тіла Полінейка сторожу з молодших людей (155—222):

б) Сторож-післанець звіщає королеві, що досвіта хтось незаметно посипав тіло Полінейка землею й приніс жертву за помершого.— Хор висказує думку, що се мусіло статися за волею богів, але Креон вважає це неможливим, щоби боги наказали віддати честь тілу злочинця. По думці короля неслухняні горожани підкупили сторожу; коли сторожа не видасть винуватця, то він велить її покарати смертю. Сторож відходить (223—331).

в) По відході Креона звеличує хор (1. ста-сімон) силу і розум людей, які з усім дають собі раду, але проти смерті не годні нічого вдіяти; він не хоче мати до діла зі злочинцем (332—376).

Б. 2 ступінь. Антігона як винуватниця перед Креоном; Ісмена; тимчасовий засуд (377—625).

2. епейсодіон. а) По приказу короля являється сторож разом з Антігоною. Від нього довідується Креон, що саме Антігона пробувала погребати тіло Полінейка. На домагання короля оповідає сторож ближчі подробиці. Антігона признається до вини й покликується на закон божий, що стоїть вище людського; смерть, яка її за те жде, се для неї визволення від життєвих терпінь, занедбанне обов'язку супроти помершого було би для неї тяжким болем; король сам нерозумний, коли підсува їй нерозум. — Хор стає по стороні Креона й осуджує вчинок Антігони; король грозить карою не тільки Антігоні, але й Ісмені та велить її прикликати. На се відзивається Антігона, щоб він не надумував ся довго, якщо не бажає нічого більше як її смерті; всі Тебанці похвалили б її поступовання, коли б не бояли ся короля. На заяву Креона, що погребання тіла Полінейка було б обидою Етеокля, Антігона відповідає, що бог підземелля признає однакове право обидвом, вона не може ненавидіти Полінейка, бо вона не вміє ненавидіти, тільки любити. Обурений Креон велить їй запасти ся під землю й там любити; як довго він живе, не сміє ніяка жінка панувати. —

б) Входить Ісмена й на запит короля

признаєть ся до співвини. Антігона не хоче мати з нею нічого спільного, хоч Ісмена впевняє, що не може без неї жити. Коли Креон заявляє, що Антігона мусить умерти, пригадує йому Ісмена, що Антігона є нареченою його сина. Король не зважає на се, але велить обоїх стерегти. Так отже рішенне відложено. Відповідно до сього вказує хор (2. стасімон) на нещастє, що навістило рід Лябдакидів, якому через його нерозум і засліпленне грозить утрата останнього потомка, а з другого боку натякає на відплату могутнього Зевеса за гордість чоловіка (тобто Креона).

В. 3. ступінь. Гаймон пробує спасти Антігону й таким робом приспішує її остаточне засудженне (626 – 800).

3. епейсодіон. а) Хор звіщає прихід Гаймона, який жаліє над нещасною долею Антігони. Креон намагаєть ся оправдати своє поступованне: Антігона мусить умерти, бо инакше народ мав би його за брехуна; непослух свояків тим менше заслугує на увагу, а вже супроти жінок годї кермувати ся податливістю. Хор уважає погляди Креона за розумні, а Гаймон намагаєть ся обережно вплинути на короля, вказуючи на ворожий настрій серед народу; накликає Креона до розваги й радить йому слухати голосу розважних. Хор дораджує йому те саме, але розгніваний король не хоче й чути, щоб син — молодик навчав старого батька, або щоб він мав поступати по приписам, що їх подиктує йому місто й народ. Він докоряє синові байдужністю до батька. А коли Гаймон відважуєть ся замітити, що смерть Антігони може стати причиною смерти других осіб, добачує Креон у тих словах безличну

погрозу; він приказує привести Антігону й покарати її в присутності нареченого. Тоді Гаймон відвертається від батька.

б) Хор надармо остерігає короля: Креон велить вкинути Антігону до підземної тюрми й таким чином засуджує її на погільну смерть. Ісмена, як невинна, за вставленням хору лишається на волі. — в) Хор (3. стасімон) оспівує всемогутність любові, що поконує людей і богів

2. В е р ш и н а. Дорога смерті Антігони (800—987).

4. епейсодіон. а) Постать Антігони, що йде на смерть, викликає глибоке спочування хору. Антігона (спів „apo skenes“) нарікає, що вона як наречена мусить умирати, заки ще встигла одружити ся, але хор якраз у такій смерті добачує для неї славу і віраду. Антігона порівнує свою смерть зі смертю Ніоби, але хор ганить її за таке сміле порівняння, бо ж Ніоба була рівна богом. Антігона думає, що її висмівають, і накликає жителів міста й околиці за свідків своєї ганебної смерті. Вона оплакує нещасну долю своєї рідні, свого брата. Хор славить її побожність, а ганить її за те, що спротивила ся законові держави. Тоді вона відвертається від хору й нарікає, що неоплакана й опущена всіма мусить іти на смерть.

б) Щоби положити кінець наріканням, каже Креон відвести Антігону: їй вільно там умерти або жити, він не почуває за собою вини. Антігона просить в останнє прощення, в останнє оплакує свою смерть і бажає Креонові належної відплати — в) Торжественний спів хору (4. стасімон) супроводжає Антігону. Хор вказує на Данау, Лікурга, Клеопатру та її

чинів, які — хоч походили, як і Антігона, з високого роду, мусіли заміняти світло дня за темний гріб; все на світі мусить корити ся перед всемогучою силою долі.

3. Спад акції. Тейрезій навертає Креона (988—1152).

5. епейсодіон. а) Надходить сліпий віщун Тейрезій. Зразу приймає його король з належною пошаною, але коли Тейрезій вказує на гнів богів і наповідає його, щоби віддав останню прислугу тілу Полінейка, розгніваний Креон дорікає віщуну підкупством і зневажає навіть самого Зевеса. Обиджений Тейрезій віщує королеві, що він мусіти не принести жертву з власної крові, щоби відпокутувати злочин, якого допустив ся на Антігоні й Полінейкові; щойно тоді навчить ся розумно думати. б) Віщування Тейрезія глибоко попустила Креона, тим більше, бо й хор додає ще від себе, що слова віщуна все сповняли ся. Король приказує погребати тіло Полінейка, а відтак сам спішить, щоби увільнити Антігону. в) Так показуєть ся можливість щасливої розв'язки (момент останньої напруги). Для того накликає хор Бакха, щоби спас місто Теби.

III. Рішинець — Катастрофа (Екзодос). Смерть Антігони й покута Креона (1153—1353).

а) Тим страшніше вражає вістка про самоубийство Гаймона. Надходить жінка Креона, Еввідіка. Вона вийшла була помолити ся Атеї, а почувши, що стало ся, домагаєть ся докладного опису страшної події. Посол описує вперед похорон Полінейка, а відтак оповідає, як то вони застали Антігону, що сама собі завдала смерть, в обіймах Гаймона; Креон благав сина, щоби вийшов, але Гаймон добув

меча й загрожував спершу батькові, а коли король утік, Гаймон сам собі завдав смертний удар. Королева відходить, а ті, що лишаються, прочувають нове нещастє. Дятого посол іде за нею. б) Наближаєть ся Креон з тілом сина. Оплакуючи смерть сина (apo skenes), називає себе його убійником. — Не кінець на сїм. Із королївської палати надходить слуга й сповіщає про смерть Еврідіки, яка з розпуки відобрала собі життє; перед смертю проклинала мужа, що став убійником її дітий. Зломаний морально, король признає себе винуватим і сам собі бажає смерти. в) При кінці висказує хор науку, що розвага — се найпевніща за порука щастя, а зухвалість супроти богів потягає за собою строгий суд.

* * *

Як бачимо з попереднього, прольоґ обіймає експозицію драми: час — безпосередно по увільненню Теб, місце — Кадмея, перед королївською палатою; передумови акції — Креон заборонив погребати тіло Полїнейка; головна дієва особа — Антігона, основні черти її характеру — небоязкість, рішучість; контраст до неї — Ісмена, хитка, нерішуча, боязка. Прольоґ вказує вже напрям, що в нїм акція розвивати меть ся: Антігона ставить ся вороже до заборони короля — се вказує на основний конфлікт драми. Пародос не дає нам властиво нічого нового для акції, а тільки повторює й доповнює те, що ми вже знаємо з прольоґу. Крім експозиції містить ся в прольоґу (подібно як у нас в I. дії) побудний момент: се рішуча постонова Антігони мимо заборони, без нічиєї помочі погребати тіло Полїнейка. Сей момент дає товчок до властивої

акції, що починаєть ся першим епейсодіоном.

1. епейсодіон доповнює в першій части експозицію настільки, що ознакомлює нас безпосередно з протигрою, тобто з Креоном, якого ми із розмови Антігони з Ісменою пізнали посередно (в прольогу). Властива акція виходить від гри, тобто від Антігони, яка крадькома посипує тіло Полінейка землею. Тут акція вже зачала ся, а згаданий вчинок Антігони — це перший ступінь зросту акції. Сей рішучий крок Антігони спонукує протигру, тобто Креона, до енергічного виступу: він велить привести до себе винувату. Характеристичне (для старогрецької драми) є між иншим се, що про вчинок Антігони довідуємо ся не безпосередно, ні з розмови дієвих осіб, але зі звідомлення окремого посла.— 2. епейсодіон — се другий ступінь зросту акції: сміливий виступ Антігони проти Креона спричинює тимчасове її засудження: король велить замкнути Антігону та її сестру Ісмену як співвинувату. Замітне становище Ісмени, що вповні відповідає основним чертам її характеру, які ми пізнали вже в прольогові: вона спершу признаєть ся до співучасті, хоч Антігона сього не бажає — се й не є згідне з правдою; але коли король заявляє, що Антігона мусить умерти, тоді Ісмена зі страху, щоб її не стрінула подібна кара, звертає увагу Креона на те, що Антігона є чей же нареченою його сина. Це становище Ісмени незвичайно високо підносить у наших очах характер Антігони. З другого боку натяк Ісмени на Гаймона вказує напрям, що в ній дальше розвивати меть ся акція. І дійсно в 3. епейсодіоні виступає Гаймон оборонцем Антігони; він стараєть ся зразу

обережно вплинути на батька, а коли се не помагає, переходить до погроз, чим спричинює остаточне засудження Антігони. Се третій ступінь зросту акції. Погроза Гаймона вказує на дальший розвиток акції. Таким чином доходить акція по трьох ступнях до вершини. 4. епейсодіон представляє вершину акції. Частина акції широко закроена й пронизана ліризмом. Антігона оплакує долю свою й своєї рідні та бажає Креонові належної відплати, а хор висловлює рефлексії, викликані подією. Новочасна драма не терпить таких чисто ліричних партій, бо вони чужі драматичній поезії та спинюють розвиток акції. 5. епейсодіон означає спад акції: Тейрезій віщує королеві нещастя і спричинює таким робом зворот. Щоби запобігти нещастю, приказує Креон погребати тіло Полінейка, а сам спішить, щоб увільнити Антігону. Оце момент останньої напруги, що будить у нас надію на можливість щасливої розв'язки; надія мала, бо знаючи вчинок Антігони, свідомої його ваги, ми певні, що катастрофа неминуха; а все таки надія є. Тим більше вражіння катастрофи, що міститься в останній частині драми (ексодос). Креон не встиг вже зарадити лиху: Антігона сама собі завдала смерть. За нею йде Гаймон, за Гаймоном королева. Креон зломаний втраченою жінкою й самотнім сином. Право боже, якого представницею являється Антігона, тріумфує над правом людським — втілюється в особі Креона. —

2. Шекспір: Отелльо.

1. Увід I, 1. З ненависті до Отелля, який не його, обзнакомленого з воєнним ремеслом

Яга, але Кассія зробив своїм четарем, спонукує Яго заздлого на Отелля Венеціянця Родріґа, щоби повідомив батька Десдемони, Брабантія, про втечу його дочки з Отеллем. Брабантій робить поспішні приготування, щоби шукати за уведеною дочкою. 2. ява. Щоби відвернути підозрінне Отелля, остерігає його Яго перед небезпекою, яка йому грозить, але Отелльо надіється, що йому прийдесться легко самому виправдати себе перед судом сенату. Трапляється до сього добра нагода, бо Кассію покликає Отелля до дожі; у нього має відбутися важна нарада, а Брабантій хоче принагідно піднести свою справу. 3. ява. На раді обговорюється справа нападу отоманської фльоти на острів Кипр; у зв'язку з цим подає дожда до відома Отеллев, що він сейчас мусить іти в похід. Заки ще Отелльо встиг відповісти, виступає Брабантій за скаргю на нього. Отелльо признається явно, але заразом заявляє, що він оповіданням історії свого життя здобув собі серце Десдемони та за її згодою забажав її викрасти. Прикликана Десдемона потверджує зізнання Отелля, а Брабантій дозволяє їй на її власне прохання товаришити мужеві на Кипр під опікою Яга. Надармо остерігає Брабантій Отелля перед Десдемоною; Отелльо уповає на її вірність і постановляє, щоб Ягова жінка товаришила Десдемоні.

2. Зріст акції. Яго задумує знищити щастє Отелля.

А. Побудний момент. Яго змовляєтьсЯ з Родріґом, якого втрата Десдемони доводить до розпуки, щоби порізнити Десдемону й Отелля. Він хоче використати любов Родріґа,

щоби помстити ся на Отеллеві; гарний і елегантний Кассіо зуміє як не можна ліпше розбудити заздрість у душі чесного й легковірного Отелля.

Б. 1. ступінь. Уवादок Кассія. II, 1. із розмови намісника Кипру Монтана з його дорадниками довідуємо ся про страшну бурю, що прогнала турецьку флоту. Небавком причалює до кипрійської пристані воєнний корабель з четарем Кассієм, а відтак другий корабель з Ягом і Десдемоною; один Отелльо не вертає, що спричинює загальне занепокоєння. В часі товариської розмови звертаєть ся Десдемона радше до галянтного Кассія, як до брусоватого Яга. Цю обставину постановляє зловбий Яго використати, щоб повалити Кассія. По повороті Отелля вмовляє Яго в Родріго, що Десдемона буцімто залицяєть ся до Кассія. Розярений сим Родріго заявляє свою готовість, спонукати Кассія в часі нічної служби до нерозважного вчинку, щоб уможливити усунення ненависного четаря. Таким робом хоче Яго повалити Кассія, а відтак розбудженням заздрости помстити ся на Отеллеві й zarazом запевнити собі у власному інтересі вдячність обманеного Отелля. 2. і 3. ява. В часі пиру, що його заповів настановлений губернатором Отелльо з нагоди знищення ворогів і з нагоди свого весілля, не Кассіо за намовою Яга здоровле Отелля та його жінки й весело забавляєть ся в товаристві молодих Кипрійців. Відтак трохи підпитий виходить, щоби відбути нічну службу. Зачеплений Родрігом пускаєть ся в погоню за ним, а коли Монтано хоче його здержати, стає з ним до бою й рапнуть його. На се надходить Отелльо. Слідство виказує вину Кассія й Отелльо усуває його.

В. 2. ступінь. За старанням Яга Десдемона вставляється за Кассієм.

III, 1. Надуживаючи довіре упокореного Кассія, намовляє його Яго, щоби постарався про посередництво Десдемони. Своїм виступом в обороні Кассія — думає Яго — Десдемона стягне на себе підозрінне мужа. Відтак постановляє Яго при допомозі своєї жінки Емілії настроїти Десдемону приязно до Кассія й спонукати його звернути ся особисто з проханням до Десдемони. 2. ява. Надармо старається Кассіо зєднати собі Отелля. За порадою Яга просить він Емілію, щоби ввєднала йому дозвіл, представити ся особисто Десдемоні. 3. ява. Підчас неприсутности Отелля й Яга, представляє Емілія Кассія Десдемоні, яка у своїй доброті обіцяє вставити ся за ним у свого мужа й вимогти на ньому, щоб наново приймив Кассія до служби. Якраз підсю пору наближається Отелльо в товаристві Яга. Кассіо сейчас відходить, щоби уникнути немилої стрічі. Мимо двозначних натяків Яга, Отелльо не добачує в сьому нічого неприличного, а довідавши ся, в чім річ, навіть прихильно ставить ся до справи Кассія.

3. Вершина. Яго викликує недовіре Отелля до Десдемони.

Яго звертає увагу Отелля на давню знайомість Кассія з Десдемоною й підступом викликує підозрінне Отелля. Занепокоєний Отелльо хоче наглядних доказів і просить Яга, щоби він і його жінка Емілія стежили за підозрілими.

4. Спад акції. Отелльо, якого Яго зумів перекопати про невірність Десдемони, задумує тріауу пімсту.

А. 1. ступінь. Хустинка Дездемони, що підступом Яга дістала ся до рук Кассія, побільшує підозрінне Отелля.

При стрічі з жінкою вдає Отелльо біль голови, щоби закрити душевний розстрій. На нещастє прикладає Дездемона Отеллеві свою хустинку до голови, щоби усмирити біль; при сїм губить її, хустинка дістаєть ся незаметно до рук Емілії, а через неї до рук Яга, який постановля ужити її до задуманої цілі. — Тяжко приходить ся Отеллеві погодити ся з думкою, наче б Дездемона, якої один погляд розсіває всі його підозріння, могла його зрадити. В останнє остерігає він Яга перед можливими наслідками. Але Яго не з тих, яких погрози відстрашують від виконання хитро обдуманого плану. Щоби зацитькати сумніви свого пана, він, покірний слуга, наводить буцїмто незбиті факти: Кассіо зрадив у сні свої інтимні зносини з Дездемоною, Кассіо має хустинку, що її Отелльо колись подарував своїй нареченій. Пімста Отелля страшна, він її на вколїшках присягає, а Яго присягає незломну вірність своєму панові. До трьох днів Яго має змести Кассія з лиця землі пімста на Дездемоні — се річ Отелля. За те Яго має стати четарем Отелля. 4. яв Дездемона яка щойно повідомила Кассія про можливість корисного вирішення його справи, а в розмові з Емілією заявила, що Отелльо не підозріває в неї нічого злого, просить свого мужа, щоби сповнив своє приреченнє в справі Кассія. Але Отелльо з гнівом відвертаєть ся від неї. Длєтого не може вона своєю відповілю вдоволити Кассія, який вдруге приходить з Ягом просити у неї помочі. Коли Яго довідуєть ся від неї, що

Отелльо відійшов розгніваний, поспішає чим скоріше за ним. Загадочне поведіння мужа дивує та непокоїть її вправді, але щоб Отелльо підозрівав її за любовні зносини з Кассієм, про це вона і тепер ще не хоче думати. У своїй невинності вона прирікає Кассія ще раз вставити ся за ним у Отелля. — Кассіо лишається сам. Надходить його наречена Бянка. Вона докоряє йому, що її занедбує. Кассіо оправдується, але рівочасно стягає на себе підозріння Бянки, бо передає їй хустинку, що її найшов у себе в кімнаті, з проханням, щоби відрисувала йому взорешч хустинки.

Б. 2. ступінь. Отелльо постановляє вбити Дездемону й Кассія та робить відповідні приготування.

IV, 1. Заява Яго, що Кассій буцімто прилюдно чванить ся прихильністю Дездемони, доводить Отелля до розпуки. Надходить Кассій. Яго велить йому прийти пізніше, доки Отелльо не успокоїть ся, щоби дати йому змогу, підглядати Кассія. Іронічний усміх на лиці Кассія й загадочна міна у розмові з Ягом — все те скріплює підозріння обманеного Отелля, хоч предметом розмови між Кассієм і Ягом не є Дездемона, але Бянка. А коли Бянка — спонукана незрозумілим для неї поведінням Кассія — відносить йому хустинку, яку Отелльо сейчас пізнає, то Яго вже певний свого. По відході Кассія Отелльо рішається вбити обоїх. За порадою Яго він хоче задушити Дездемону, убитте Кассія Яго бере на себе. — Родич Дездемони, Лсдовіко, приносить письмо від властий з Венеції: Кассіо іменованний губернатором. Коли Дездемона висловлює із-за цього свою радість, вибухає Отелльо гнівом і навіть

ділом зневажає Дездемону, яка покірно приймає зневагу. 2. ява. Та про те Отелльо все ще в сумніві. Він хоче влечнати ся. Влеблюванням Емілії про вірність Дездемони він не дає віри; хоче вислухати жінку. Але надармо клянеться Дездемона, надармо присягає, він і їй не вірить та вибігає, неначе божевільний. Оголомшена Дездемона звертається в розпучі до — Яго й благас його на вколішках, щоби вставив ся за неї у розгніваного Отелля і взяв її в оборону. . . . Яго потішає нещасну пустими словами, Яго, винovníк всього лиха!! І в такому душевному настрою мусить Дездемона взяти участь у виданому на привітання венецьких послів святочному бенкеті. — Між тим намовляє Яго свого помічника Родріго до нічного нападу на Кассія. 3. ява. По бенкеті приказує Отелльо Дездемоні, щоби йшла сейчас спати, а сам хоче ще відпроводити Льодовіка. Прочуваючи пезчу смерть, Дездемона слухає приказу мужа; розриваючий серце біль проявляється в пісні про вербу, що з днів весни приходить на думку нещасній. Вона у своїй непорочності й невинності ніяк не розуміє сьо о, щоби дружина могла спроневерити ся своєму мужеві.

В. 3. ступінь. Напад на Кассія не вдається, але Отелльо вбиває жінку.

V, 1. Родріго нападає на Кассія, але Кассіо ранить напасника, а відтак паде поцелений Ягом незаметно в ногу. Отелльо з вдовolenнем приймає до відома вдалий напад. Счиняється крик, надбігають Льодовіко, Граціано, в кінці Яго. Повідомлений Кассієм про напад на нього, Яго кидається на Родріго та вбиває його; таким чином легко може скинути

з себе підозрінне і стягнути його на наречену Кассія Бянку, яка заманена криком також приюгла. Відтак велить Емілії, повідомити генерала й його жінку про те, що сталося. 2. ява. З боєм серця наближається Отелльо до постелі сонної жінки. Десдемона будиться. В останній розмові з жінкою приготував її засліплений Отелльо на смерть і старається вимогти на ній, щоби признала ся до вини. У смертельній тривозі клянеться Десдемона на свою невинність і благає, щоби дарував їй життя. Се ще побільшує гнів Отелля: він задавлює її.

5. Рішинець (Катастрофа). По вбивстві, слідує відкриття й кара. Емілія приходить, щоби повідомити Отелля про вбиття Родріґа. Заки Отелльо встиг висказати своє обурення по причині втечі Кассія, зачула Емілія передсмертний крик Десдемони й довідується тепер від самого убійника про його вчинок і мотиви вчинку. Зачувши, що докази майбутньої вини Десдемони походять від Яґа, рішається розкрити цілу правду. На її крик прибігають Монтано, Граціяно й Яґо, і тепер виявляє вона все, не зважаючи на погрози нікчемного Яґа. Розлючений Яґо кидається на власну жінку, вбиває її, а сам утікає. Монтано розоружує Отелля й пускається в погоню за Яґом. Отелльо в розпуці завдає собі смерть. Яґо засуджений на кару смерті, а про жорстоке виконання кари має подбати Кассіо.

3. Лессінг: Мінна ф. Барнгельм.

1. Увід. I, 1—2. З монологу денщика Юста та з його розмови з власителем гостини-

ниці довідуємо ся, що господар викинув з кімнати річи неприсутного тоді майора Тельгайма, щоб винайти його кімнату якійсь чужій багатій пані. 3—4. Надходить Тельгайм. З господарем, який намагається оправдати свій учинок, поводить ся холодно; рішається випроводити ся з кімнати, не знає тільки, чим заплатити господареві за нічліг, бо власних грошей у нього нема, а запозичити ся у вахмайстра Вернера, який дав йому значнішу суму грошей на переховок, він — майор уважає що найменше за невідповідне. 5—8. Вдова по бувшому сотникові, що служив у його полку, хоче віддати йому довг, що його її муж затагнув було у Тельгайма, але він не має серця відбирати бідній вдові її останній гріш. У нього така грошева скрута, що він задумує відправити свого денщика; але вірний Юст не хоче покидати свого пана, хоч би пришло ся йому служити даром.

2. Зріст акції. Мінна старається на ново зєднати собі Тельгайма.

9. ява. А. Побудний момент. Слуга пані, що має зайняти кімнату Тельгайма, просить майора в імені своєї пані, щоб вибачив їй ту прикрість, якої Тельгайм зазнав через неї, при тім у своїй балакливості зраджує, що його пані шукає за своїм нареченим.

Б. 1. ступінь. Мінна віднаходить свого нареченого.

10—12. а) Спонуканий влізливістю незнаної жінки, хоче Тельгайм чим скоріше випроводити ся й велить Юстові заставити у господаря дорогий для нього перстень та заплатити за нічліг. Заки ще Юст встиг се зробити, приходить Вернер і заявляє, що продав

свою маєтність і хоче назад вступити до військової служби, а гроші за продажу хоче переховати у Тельгайма.

II, 1—2. б) Із балачки Мінни з покоївкою Франціскою дізнаємося, що якраз Тельгайм є тим нареченим, що за ним Мінна шукає. Господар показує Мінні заставлений у нього перстень і по сьм перстені пізнає Мінна, що військовий старшина, який через неї мусів покинути кімнату, се якраз Тельгайм.

В. 2. ступінь. Стріча й розлука. 3—6. а) Урадувана, що віднайшла свого милото, хоче Мінна попросити його до себе, але Юст через зненавиджаного господаря й чути про се не хоче. Вкі-ці господар сам, розвідавши від Юста місце перебування Тельгайма, з'являє свою охоту, повідомити його про бажання Мінни. 7—9. б) Несподівана стріча дивно якось вражає Тельгайма. Він бажав би привітати її щиро-серечно, бо її кохає, але він почуває себе негідним її любови; він не той, що був перед війною, не той, якого Мінна пізнала в часі війни й покохала, він тепер каліка, зневажений, жебрак, тому й нещасливий та негідний її руки. З боєм серця відривається від неї й утікає, щоб розлучити ся з нею раз на все. Заскочена таким нечаяним зворотом Мінна вибігає за ним, щоб його задержати.

Г. 3. ступінь. Напруження й поновне нав'язання взаємин.

II, 1—2. а) Юст передає Францісці лист Тельгайма до Мінни й подає їй до відома, що Тельгайм хоче з нею сам на сам поговорити. В розмові з Франціскою показується характер Юста в найкращому світлі. 3. ява. Довідавши

ся, від Франціски про відношення Тельгайма до Мінни, робить господар заходи, щоби на-
правити своє нетактовне поведення супроти
майора. 4. ява. Вернер остерігає Франціску
перед господарем і дає йому відчуття своє
невдоволення ізза його нерозважного поступку.
Щоби дати Францісці змогу оповісти Верне-
рові історію перстень і таким робом оправда-
ти перед Вернером його нетакт, відходить
господар і лишає обоїх самих. 5. ява. Хоч Вах-
майстер пояснює історію перстенця на свій
лад і через те в очах Франціски представляє
себе в не дуже то доброму світлі, все таки він
їй подобався і вона бажала бм ближче його
пізнати, але вперед хоче занести свій пані
лист. 6—7. За той час роздумує Вернер, як
би то спонукати Тельгайма, щоби приймив від
нього гроші. На се надходить майор. Вах-
майстер хапається підступу, а коли се не по-
магає, він простим, здоровим розумом пере-
конує Тельгайма, що нема в тім нічого злого
ні нечесного. Так удається Вернерові пере-
ломити неприступну гордість майора. Се вка-
зує на можливість переїзні поступовання
Тельгайма супроти Мінни. 8—11. Франціска
вертає, щоби продовжати балачку з Вернером,
і застає майора. Вона віддає йому назад його
лист до Мінни і з'являє, що пані листа не
читала, але просить його, щоби зволив осо-
бисто у неї явити ся. Тельгайм прирікає спов-
нити волю Мінни, і так поновна стріча Мінни
з майором запевнена.

Д. 4. ступінь. Мінна задумує перехитри-
ти Тельгайма, але перед тим ще раз намагаєть-
ся переконати його про безосновність його
постанови. 12. ява. а) В разі, коли б Тельгайма

тяжко було намовити до зміни його постанови. хоче Мінна підступом дійти до задуманої мети. IV; 1. Вона втягає Франціску в свій хитро обдуманий плян і запевнює собі її допомогу.

2—3. б) Француз Рікко повідомляє Мінну про відручне письмо короля до Тельгайма, яке вже в дорозі. 4—5. в) Заповіджене Вернером опізнення Тельгайма вказує на несподіваний зворот у життю майора. При сій нагоді дає Франціска Вернерові пізнати, що він припав їй до вподоби. 6. ява. г) При другій стрічі з Тельгаймом намагається Мінна вплинути на нього, щоби змінив свою постанову; вона заявляє, що її багатий дядько годить ся на її подружжя з Тельгаймом, і збиває аргументи, наведені ним для оправдання своєї відмови. Однак Тельгайм стоїть при своїм і заявляє рішучо, що честь не дозволяє йому поступити так, як Мінна цього бажає: годі йому, бідоласі, тягнути за собою в біду людину. М. слоду, гарну й багату та користати з її великодушності; наскільки не наступить зміна в його життю — чого він надіється — то він не може з нею одружити ся.

3. Вершина і зворот акції. Мінна хапається підступу: вона віддає Тельгаймові перстень — по його думці той, який вона колись дістала від нього — і відвертається від зрадника (вершина). 7—8. Коли майор довідується від Франціски, що дядько Мінни буцімто вирік ся її любови до Тельгайма, рішається приєднати собі Мінну за всяку ціну (періпетія).

4. Спад акції. Тельгайм пробує приєднати Мінну.

А. 1. ступінь. Перша спроба.

V, 1. а) Тельгайм не хоче нічого чути про те, що державна скарбівня дістала наказ виплатити належні йому гроші, але за-левною собі матеріяльну допомогу вахмайстра та звиряєть ся йому зі своїми плянами. 2—4. б) За виконанням свого пляну він і не до-думуєть ся, що Франціска хоче в'яснити йому його непорозуміння ізза перстеня, і просить її лише, щоби промовила за ним у своїй пані добре слово. 5. ява. в) Тельгайм благає Мінну, щоби зволила назад приймати перстенець, але Мінна пригадує йому його первісний намір: нехай вперед шукає собі надолуги за заподі-яну йому обиду чести. Надармо впевня її Тельгайм, що нещастє, яке її стрінуло, лежить йому більше на серці, як власна обида, він хоче в купі з нею зажити новим життєм. Мінна стоїть уперто при своїм, але в душі вона ра-дуєть ся, що її наречений вже поборов над-міру розвинене почуттє чести, а тим самим найважніша перешкода вже усунена.

Б. 2. ступінь. Письмо короля; друга спро-ба Тельгайма. 6—8. а) Стрілець передає майорові відручне письмо короля. Поки Тельгайм його читає, господар просить Мінну, щоби віддала йому заставлений у нього пер-стенець, бс Юст хоче його викупити. Мінна відказуєть ся. 9. ява. Тельгайм зворушений змістом королівського письма, яке дає йому повну надолугу й розкриває перед ним гарну будучність. Таким чином і друга, зовнішня перепона усунена. Але Мінна ні на крок не уступає; вона наводить проти Тельгайма ті самі аргументи, які він передше наводив проти неї: вона нещасна не хоче користати з велико-душності щасливця!

В. Момент останньої напруги. 10—11. Коли Тельгайм довідується від Юста, що Мінна є в посіданні його перстенця, думає, що вона нарочно шукала нагоди, щоби з ним розійти ся, і для того з гнівом відвертається від неї. Гнів його мусить відчувити й Вернер, а через нього й Франціска.

5. Рішинець. 12—15. Вістка про прибуття графа Брухсала успокоює майора та уможливорює вияснення підступу Мінни. Помирені виходять на зустріч графові. Користаючи з нагоди, Франціска виявляє Вернерові свою любов.

4. Гете: Іфігенія.

1. Увід. I, 1. Із монологу жрекині Іфігенії довідуємо ся про місце акції (гай перед святиною Діяни) і про головні дієві особи. 2. ява. Життя на чужині, мимо благодатнього впливу на Скитів і їх короля не дає Іфігенії внутрішнього вдоволення. Аркас намагається настроїти її прихильно для особи короля, який має намір її посватати. Він остеріга її перед гнівом короля, і для того Іфігенія постановляє привитати Тоаса з його приходом ввічливо і з довіром. 3. ява. Король звертається до неї з проханням, щоби стала його подругою, на те Іфігенія оповіда йому історію свого роду, роду Танталенків. Однак це не відстрашує Тоаса. Тоді Іфігенія відкликується до богині Діяни, яка спасла її від смерті і якій вона зобов'язана служити: злука, що її дораджує Тоас, незгідна з волею богині.

2. Зріст акції. Іфігенія входить у щораз тісніші взаємини Ореста й Піліда

й уможливлєє спільний поворот до рідного краю.

А. Побудний момент. Тоас велить Іфігенії принести богині в жертву двох спійманих чужинців.

4. ява. Іфігенія блага Діану, щоб спасла її від сеї біди і не осквернювала її чистих рук кровю невинних.

Б. 1. ступінь. Перше зближенне між чужинцями й Іфігенією.

II, 1. Спіймані чужинці — се Орест і Піляд. Завів їх сюди Аполльон, який обіцяв убійникові матери, Орестові, в святині сестри в Таврії увільнення від духів пімсти. Орест надіється знайти спасенне в смерті, Піляд надіється найти його в життю, длятого намагається вирвати свого товариша з меланхолії й спонукати його до діл. У нього вже готовий плян: сторосні зрадили йому, що жрекиня богині здержувала ся до тепер від кровавої жертви; її, жрекиню, хоче він приєднати.

2. ява. Піляд виявля Іфігенії криваву вину свого приятеля, а вона довідується від нього про упадок Трої, про долю грецьких героїв, перед усім про страшний кінець свого батька.

В. 2. ступінь. Брат і сестра пізнають себе; завдяки Іфігенії Орест приходить до себе.

III, 1. Орест оповіда Іфігенії про убійство матери; страх і почутте вини сторгі його; він дасть ся пізнати й бажать смерті, щоби відпокутувати вину. Іфігенія започне горячі молитви за нещасного. Але всякі зусилля Іфігенії, дати себе пізнати Орестові, доводять стрівоженого до божевілья; вона ведасть ся йому богинею пімсти, що хоче закинути на нього свої пута, а хоч нарешті й вірить, що це його

сестра, то якраз у сім добавчує вершок лиха; сестра мусить убити брата, щоби сповнило ся прокляття. Погляд Іфігенії пригадує йому бла- тальний погляд матери, і він непритомний па- де на землю.

2. яв. Орест будить ся; йому здаєть ся, що він у підземеллю серед тіний своїх предків; але свідомість вини вже не мучить його; він переконаний, що покута скінчила ся та що він гідний прощення.

3. яв. Молитва Іфігенії й оклик Піляда виривають його з того сну й вертають його дійсности.

3. В е р ш и н а. По доконаній злуці Іфі- генії з Орестом і Пілядом виринає думка ви- зволення обидвох і спільного повороту. Піля- дові відомі вже навіть способи й дороги, що ведуть до певної мети, а Іфігенія — здаєть ся — готова піти за його порадою.

4. С п а д а к ц і ї. По важкій душевній боротьбі понехує Іфігенія вибрану Пілядом дорогу підступу; ідучи за голосом правди, вона хоче вимогти у короля визволення приятелів і дозволу на поворот.

А. 1. ступінь. Душевна боротьба Іфігенії.

IV. 1. Плян Піляда зразу припав до впо- доби Іфігенії Піляд пішов був з Орестом над беріг моря, щоб укритий в затоці корабель приладити до відїзду. Він поучив Іфігенію, як їй поступити, коли б король домагав ся від неї негайного виконання даного приказу. Але скоро по тім відзиваєть ся в її душі голоссо- вісти, жах і гидість перед брехнею огорта її.

2. яв. Аркас домагаєть ся в імені короля приспїшення жертви. На се заявля Іфігенія, що мусить очистити образ богині. Аркас

хоче вперед повідомити про се короля; перед відходом радить Іфігенії вислухати просьбу короля й таким чином уникнути кривавої жертви.

3—5. Піляд повідомляє Іфігенію, що приготування до втечі покінчені, і намагається переконати її про konieczність обмани. Однак Іфігенія по тяжкій душевній боротьбі рішила ся поступити якраз протинно, як їй дораджує Піляд. Пісня Парків про ненаситну жаду пімсти богів якраз утврдує її в її переконанні про святість і доброту богів і про її високе завдання.

Б. 2. ступінь. Побіда Іфігенії.

V, 1—2. Тоас велить приликати Іфігенію й накузує перешукати побереже. Він дуже неміло вражений вісткою, що Іфігенія задумала його перехитрити.

3. ява. У розмові з Тоасом представля йому Іфігенія, що він не з уваги на закон, але ведений пристрасним гнівом віднов в приказ кривавої жертви; про те є ще вищий закон, закон охорони чужинців. Їй, слабій, безпомічній, прислугує вправді проти насилля право підступу, але вона не думає покористувати ся тим правом; її душа чиста, вона каже йому свою правду в надії на його шляхетність і великодушність.

5. Остання напруга й рішинець.

4—6. ява. Надходить Орест, щоб силою промостити Іфігенії дорогу до корабля. З трудом успокое Іфігенія Ореста, Піляда й Аркаса. Орест виказує правдивість свого походження й заявля рішучість стати в обороні всіх чужинців; ту саму рішучість заявляє й Тоас, але Іфігенія не допуска до сього й зовнішними

доказами усуває останні сумніви короля. Що до уведення образу богині пояснює Орест, що слова Аполлона відносили ся не до Діяни, але до Іфігенії; вона своєю чистотою уздоровила брата, вона покликана наново освятити батьківську стріху. Сила правди й чистоти душі блиско зворушила короля, він відпуска Іфігенію, Ореста й Піліда до дому, що більше, він дає їм на дорогу своє благословення.

5. Шіллер: Марія Стюарт.

1. Увід. I, 1—4. Із розмови лицаря Полета з пістункою Марії, а також із розмови Марії з Полетом довідуємо ся про важке положення увязненої королевої й про її минуле життя. Проти неї ведеть ся судове доходження за злочин (зрада Бабінгтона), у яким вона непричасна. — Із розмови Марії з пістункою довідуємо ся, що на минулім Марії тяжить злочин, за який вона тепер покутує.

2. Зріст акції. Між тим як противники Марії працюють над її загладою, прихильники її роблять заходи, щоби помирити її з Єлисаветою.

А. Побудний момент. 5—6. ява. Мортімер подає Марії до відома, що її засуджено й що засуд маєть ся виконати. Рівночасно заходить ся Мортімер ратувати її; вона має увійти в контакт з графом Лестером, щоби за його вставленням уможливити стрічу Марії з Єлисаветою.

Б. 1. ступінь. Небезпечний стан Марії по засуді.

7—8. ява. Тоді як Марія з почуттям своєї королівської гідності протестує проти

зкладу й поступовання судового трибуналу, повідомляє її Берлі, що вже заівав присуд смерти. Але Марія переконана, що виконанням його Єлисавета стягнула би на себе закид несправедливості. З другого боку спроба згладити Марію потайки, розбивається о правий характер Полета.

В. 2. ступінь. Небезпека змагається, хоч з другого боку надія Марії на стрічу з Єлисаветою видається близькою здійснення.

II, 1 – 4. Заповіджене одруження англійської королевої із французьким принцом грозить Марії втратою могучого приятеля. — В державній раді стає Шефсбері в обороні Марії, а Лестер представляє її зовсім нешкідливою; перемагає противна думка Берлія, і лише з уваги на свою славу вагається Єлисавета послухати його кривавої ради. Та все таки передане Полетом прохання Марії вражає Єлисавету до живого; вона не має нічого проти стрічі з Марією.

Г. 3. ступінь. Мортімер стає позірно на службу Єлисавети, в дійсности лучить ся з Лестером з ціллю ратування Марії.

5—8. Незабаром показується, що спочування Єлисавети із долею Марії було удаване: вона піддає Мортімерові думку, щоби тайком згладив Марію. Мортімер буцімто годиться на се, а через те зискує на часі й має вільну руку до ділання в користь Марії. Вправді не вдається йому приєднати хиткого й самолюбного Лестера до енергічної співучасті у виконанню пляну, але за те обіцяє Лестер подбати про задуману стрічу.

Д. 4. ступінь. Заходами Лестера приходить до стрічі Марії з Єлисаветою.

9. ява. Підступом приєднує Лестер Єлисавету. Але вигляди на корисний вислід стрічі дуже непевні, бо Єлисавета все ще ворожо настроєна проти Марії, а випадковість стрічі, яку дораджує Лестер, робить перебіг розмови залежним від хвилювого настрою обох жінок.

3. Вершина і зворот. Стріча.

III, 1—5. ява. Марія проходить ся по парку. Охота до життя й туга за свободою огортає її з подвоєною силою. Серце її дише гнівом і ненавистю до завзятої Єлисавети, яка самовільно вкорочує її життя. В такому душевному настрою стрічає її Єлисавета. Марія спершу силкуєть ся запанувати над собою й аргументами й благаннями намагаєть ся зм'якшити серце Єлисавети (вершина). Але відповідь Єлисавети — се наруга й зневага. Тяжко обиджена Марія піднімаєть ся гордо та в присутності Шефсберія й Лестера докоря занімілій Єлисаветі тайними любовними зносінами й обманством. Таким чином унеможливила Марія раз на все всяке порозуміння, хоч вона зразу може й не здає собі з сього справи, а думає тільки про тріумф над зненавидженою Єлисаветою.

4. Спад акції. Надії Марії розбивають ся.

A. 1. ступінь. Упокорення Марії.

6. ява. Мортімер дає Марії до пізнання, що від Лестера не можна їм сподівати ся ніякої допомоги, а на уласкавлення — по тім, що стало ся — вона вже не може числити. — Одинокою надією для неї — Мортімер. Але його бажанням є позискати для себе гарну жінку, а вона — по попереднім вибухові власної пристрасти — не має на стільки моральної сили,

щоби повздержати пристрасного молодця. Через те зазнає Марія неменшого упокорення, як те, що його передше через неї зазнала Єлисавета.

Б. 2. ступінь. Невдача Мортімера.

7—8. Актентат на Єлисавету не вдається.

IV, 1 - 4. ява. Наслідком сього розбиття компльоту й зірвання зносин з Францією. Але й Лестерові, як тайному союзникові Марії, грозить смерть. Щоби ратувати себе, він велить увязнити Мортімера. Мортімер гине героїською смертю. Так паде остання підпора нещасної Марії.

В. 3. ступінь. Боротьба о засуд смерти.

5—12. яв. Щоби оправдати ся від закиду піднесеного проти нього Берлієм і відвернути від себе всяке підозріння, мусить Лестер домогатися виконання засуду. Вкінці підписує Єлисавета засуд, спонукана до сього не так політичними аргументами Берлія, як радше особистими мотивами, ненавистю до Марії. Щоби скинути з себе відповідальність, передає акт секретареві Давісонові, однак без ясного поручення, що й як має зробити. Берліє вириває приказ йому з рук.

Г. 4. ступінь. Покута й моральний підєм Марії.

V, 1—7. Вірна пістунка Кеннеді оповідає Мельвілеві, якого враз із усею службою допущено до Марії, що Марія спокійно і відважно приймила до відома певність близької смерти. — Сама ж Марія, яка добачує в смерті освободження від усіх негідних терпінь, поводить ся з правдиво королівським спокоєм. В годині смерти вона не забуває і на своїх вірних слуг. — Вона мирить ся і з найвищим

судією — і то в такій формі, як сього бажає її побожна душа: перед Мельвілем, який за-
для неї став священиком, вона сповідаєть ся
зі своїх давних гріхів і готова понести за них
незаслужену тепер смерть; по щирім покаянню
уділює він їй відпущення гріхів.

5. Р і ш и н е ц ь. (Катастрофа).

8—15. Марія йде спокійно на смерть;
вона прощає всім своїм ворогам, а то й Ле-
стерові, що її зрадив і стоїть тепер перед
нею з болем і стидом. — Лестер мусить бути
свідком страшної смерти, до якої він сам не
мало причинив ся, і передати нам свої пере-
живання. — І Єлисавету стрічає заслужена
кара: вона стоїть перед нами здемаскована,
всі вірні слуги покидають її, самотню побідни-
цю, що наводить самотність підпору в почуттю
свого політичного завдання.

Новітня драма.

В класичній драмі старої і нової доби,
а також у драмі епігонів, що навіязують до
традиційного класицизму, пружинами акції є
пристрасти й етичні ідеї.

У 80 рр. XIX. століття ідеалістичний світо-
гляд завдяки незвичайному розвитку природ-
ничих наук уступив реалістичному, а вкінці
натуралістичному поглядові на життя. Модерне
життя мусіло витворити нову драму, нову дра-
матичну динаміку. У новітній драмі пружина-
ми акції і характерів являють ся вже не ідеа-
лістично забарвлені пристрасти й моральні
ідеї, але нахили й окруження (milieu). Так по-

встало нове розумінне драматичної конечности: нахили — унасліджені або набуті — і окруженне рішають про долю й недолу модерної людини. І якраз у динаміці замітна істотна різниця між класичною а новітньою драмою. «Я модерна динаміка — основана на нахилах і окруженню — вилучає свободу волі людини, а тим самим усуває розумінне вини й кари, що ним кермуєть ся ідеалістична класична драма.

Розвиток від ідеалістичної драми пристрастий і моральних ідей до драми нахилів і окруження доконував ся ступнево. Він зазначував ся повільним понехуванням історичних тем, тем із минулого, а що раз більшим узгляднюванням тем із буденного життя теперішности, бо в буденному життю нові реалістичні мотиви (матеріалістичний егоїзм, зми- слова любов, жадоба розтрятности і т. д.) найбільше замітні, і тим певніше можна їх було схопити і тим живіше поетично обробити. Дуже знаменна в цьому напрямі є драма Г. Зудермана „Честь“, що в ній виступають обидві динаміки побіч себе, а радше одна проти одної.

Нова динаміка не могла не полишити свого сліду і на драматичних характерах. Психіка характерів у модерній драмі є зовсім відмінна від психічної структури характерів у драмі пристрастий. Особи, що ними кермують моральні ідеї, се деколи схематичні, бліді, безкровні тіни, вполочені ідеї. Їх душевне життя дуже мало скомпліковане, їх розумінне добра й зла дуже примітивне. Вони живуть самотійним життям, незалежним від посторонніх впливів окруження, оділчених і набутих нахилів, вони свідомі свободи своїх учинків

і відповідальності за них. Вони далекі від журб і потреб буденного життя.

Модерні движучі сили, окруження і нахили, ставляють людину в цілковиту залежність від її середовища і від її минулого, від людей, серед яких вона обертається, і від її предків; одні дорогою безпосереднього впливу, другі дорогою унаслідження мають для неї значіння долі. Така людина відчуває свою неміч супроти примусу, що його на неї накладають нахили й окруження, і так стає вона песимістом і фаталістом. Дієві лица в модерній драмі — це звичайно пересічні буденні люди, бо люди сильної волі, виїмкові, незвичайні натури, не піддаються окруженню, а тим самим не втягуються органічно з драмою окруження.

Переміна драматичної динаміки мусіла потягнути за собою зміну будови драми. Нова психічна структура драматичних характерів вплинула на будову драматичної акції. Як пристрасти, так нахили й окруження рішають про будову драми. Там, де пружиною є первісні, або етичними ідеями викликані пристрасти, пошмичуємо скору зміну подій, акцію багату в зовнішні події. В класичних драмах акція є як слід упорядкована, а пляново обдумане ступінування і контрасти надають їй театрального ефекту. — Вже у психологічних драмах (гл. „М. Стюарт“, „Іфігенія“) акція дуже убога в зовнішні події, вона концентрується в душі головних дієвих осіб. Модерна драма вимагає докладного всестороннього змалювання характерів і окруження, багато ширшої характеристики осіб і відносин.

Вірне представлення життя нахилів, а тим самим внутрішнього розвитку людини ви-

має ще простішої акції, як у психологічній драмі класичного типу. Нахили виперли грубі зовнішні події і заступили їх конфліктами, що обявляють ся більше в словах, як у пристрасних ділах. Найлекше й найосновніше можна було змалювати окруженне тоді, коли ціла подія відбувала ся на однім місці. Щоби знову увійти в життя нахилів в цілій його глибині, то акція мусіла обмежити ся до можливо найкоротшого часу, що дало ся легко перевести з уваги на простоту акції. Поставлене Арістотелем услівне домагання одности місця й часу нашло в модерній драмі вповні оправдане приміненне. Акція мусіла розвивати ся під примусом залежним від окруження і нахилового життя характерів. В протистайности до архітектоніки класичної драми з її уводом, завязкою, ступінюванням і ефективною розвязкою форма модерної драми зовнішно більше свободна, зближена до перебігу щоденного життя.

Нова динаміка й нове розумінне характерів не могли остати без впливу і на зверхній вигляд драми. Монольоги, говоренне в бік, змальовування душевних станів і настроїв усунено, а натомість введено докладні описи зверхнього вигляду дієвих осіб, найближчого окруження, місця, хатньої обстанови і т. п. Змінила ся і мова драми. Місце святочного вірша, чи там ритмічної прози, що ними говорили люди зовсім не буденного покрою, займила сіра проза, забарвлена відповідно до окруження, серед якого людина зросла й обертала ся.

Класична драма, що нероздільно звязана з тямкою акції, послугуєть ся — як ми

бачили — синтетичною метою, т. зн. акція розвивається перед нами від початку до кінця, вона в рамках самої такої драми зав'язується, ступінується, спадає і розв'язується. Інакше — модерна драма. Завданням її є представляти характери, а акція служить їй тільки як засіб до цілі. А коли так, то акція не повинна і не може бути скоплена в рамки властивої драми. Модерна драма дає нам фактично тільки готовий стан, остаточний вислід подій. Самі ж події, сама акція, яка спричинила даний стан, належить до минулого.

Знання тієї акції є кінцеве, бо вона викликала представлений в драмі готовий стан, знання тієї акції є необхідне для тих дійових осіб, для яких вона досі була тайною, а яких доля тісно з нею зв'язується, вкінці воно потрібне й для слухачів — глядачів, якщо представлений в драмі фактичний стан не має остати для них нерозв'язаною загадкою. Проти події довідуємося з розмови інтересованих осіб. Наземо ми (всупереч повищим висловам про істоту драм. акції — гл. ст. 13.) представлений в модерній драмі стан „акцією“, то згадані діяльогічні оповідання про минуле (епічний елемент у драм. формі) представляти мають зріст чи там спад „акції“. Глибини мему на представлений в драмі стан як такий, без огляду на обняті в формі діяльогічних оповідань минулі події, які його викликали, то сей стан буде для нас тільки самою розв'язкою властивої драматичної акції, якої зав'язка й розвиток у дійсності лежать у межах минулого, отже склалася перед початком драми. Як класична драма дорогою синтетичною й безпосереднього представлення веде нас ступ-

нево від завязки до розвязки, так модерна драма дорогою аналітичного й посереднього представлення (у формі діялогічних оповідань) веде нас від розвязки до завязки акції, вона подає нам нитку, по якій доходимо до клубка. Аналітична модерна драма являєть ся кінцевим актом синтетичної класичної драми. Модерна драма зачинаєть ся там, де класична кінчить ся.

Модерна драма — се драма довершеного стану. Все в ній заздалегідь підготоване, акція, характери, все жде тільки розвязки. Модерна драма — це неначе нагромаджений вибуховий матеріал: найменший удар спричинює експлозію, найнезначніша в світі подія (поява одної особи, відвідини, стріча) спричинює катастрофу.

Противність між синтетичною й аналітичною драмою не менше давна, як сама драма. Найчастіше стрічаємо мішані форми, в яких те, що вже минуло, так само важне, як те, що dokonуєть ся на наших очах. З другого боку подибуємо виразні типи сбох родів. Найстаршою аналітичною драмою є Софоклевий „Едип цар“; аналітична метода примінена в значній частині у Шіллеровій трагедії „Марія Стюарт“. Дуже знаменне є те, що в драмах, у яких переважає зовнішня акція, пристосована синтетична метода (Шекспір), натомісць драми, які мають на меті представити не так зовнішній, річевий, як радше внутрішній, душевний стан драми, що подобають радше на психологічні студії, послуговують ся аналітичною методою. Так вже сама внутрішня натура предмету рішає про вибір одної або другої методи.

Такими індивідуально — і суспільно-психологічними студіями, основаними на згорі обдуманій ідеї з тенденцією суспільної критики є т. зв. соціальні драми Г. Ібзена „Нора“, „Примари“, „Дика качка“, „Росмерсгольм“, „І. Г. Боркман“*); — се маркантні приклади нового драматичного типу, тобто типу драми стану з її оснований на нахилах і оточенню динамікою і послідовно переведеною аналітичною методою. Протяг часу, який ділить нас від смерті Ібзена (1906), ще надто короткий, щоби можна вже нині сказати, що з творчости Ібзена мати ме тривалу вартість. Найновіша драматика вступає почасти вже на інший шлях, як той, що його вказав Ібзен. Але оце можна вже тепер сказати: в області драматичної техніки Ібзен є реформатором. Ми не знаємо, яка будучність цього нового типу убогої в акцію психологічної драми. Ріжні позначки вказують на те, що часи, в яких ми живемо, що раз більше домагаються акції та не вдовольняються тим, щоби драма відбувала ся тільки в душі людини. Але що цей новий драматичний тип має повне право до існування, се показав Ібзен.

Для прикладу пригляньмо ся ближче драмі Ібзена: „Примари“.

Г. Ібзен: Примари**).

I. дія.

1. Енгстранд — Регіна. Столяр Енгстранд задумує перенести ся до міста й оснувати там

*) H. Ibsen, Sämtl. Werke. S. Fischer, Berlin 1910.

**) Річ діється на Розенвольд, хуторі п. Альвінгів.

приют для моряків. Він хоче забрати з собою Регіну, але вона й чути про се не хоче; вона почуває себе так, неначе би була дочкою пані Альвінг, в якій домі вона зросла й виховала ся; її думки коло молодого пана, який ще спить, утомлений подорожню, і длятого Регіна витручує крикливого Енгстранда прямо за двері, дарма що він покликує ся на право батька.

а) Пастор Мандерс — Регіна. П. Мандерс прибув якраз із міста, щоби взяти участь у посвяченню приюта ім. Альвінга. Із його розмови з Регіною довідуємо ся, що син п. Альвінг, Освальд, приїхав перед двома днями з Парижа. б) Мимо намови пастора, що їй як дочці не годить ся спротивляти ся волі старого, німічного батька, Регіна не похочує: п. Альвінг не легко обходила би ся без неї, тим більше тепер, коли треба буде займити ся новим приютом.

3. П. Альвінг — Мандерс. а) П. Альвінг і пастор рішають ся не забезпечувати приюта — з огляду на публичну опінію. Згадка про' пожежу, яка недавно зчинила ся в столярській робітні з вини необережного Енгстранда, вказує на можливість подібної небезпеки на будуче. б) П. Альвінг не хоче пустити Регіни.

4. Попередні — Освальд. а) В розмові пастора з Освальдом зазначаєть ся різниця в поглядах на подружжє. Освальд не добачує в сїм нічого неморального, коли двоє людей, що люблять одно одного, живуть на віру; за те у т. зв. легальних подружжях мав він нераз нагоду замітити неморальність. б) Освальд виходить, щоби перейти ся перед обідом.

5. П. Альвінг — пастор. а) П Альвінг стає в обороні Освальда. Се приневолює пастора пригадати їй минуле — якраз тепер, в десяту річницю смерті її мужа. В рік по вінчанню вона покинула чоловіка, спонукана до цього його гулящим життям, і схоронила ся в домі пастора. З трудом удало ся йому переконати її, що чоловік не може мати претенсій до щастя в сім життю, а повинен сповняти тільки свої обовязки. Вона помирила ся з мужем. Альвінг змінив спосіб життя, він став добродієм цілої околиці, а вона стала його співробітницею. Так, як вона призабула була на короткий час обовязки жінки супроти мужа, так пізніше призабула вона на обовязки матери. Їй не подобало ся бути матір'ю і вона віддала свого сина в чужі руки. Що Освальд нині такий вернув, це її вина. Пастор уважає за свій обовязок сказати їй правду в очі. Вона повинна старати ся направити те, чим провинила ся супроти сина, так як вона постановила вшанувати память свого мужа основаннем приюта його імени. б) Те, що сказав пастор про її життя з Альвінгом від часу їх помирень, все те чисті здогади пастора, лишені всякої основи, бо чейже він (пастор) перестав бувати в їх домі від тієї хвилі, як вони з міста випровадили ся на село. Щойно тоді, як пастор став займатися справою приюта, був він приневолений відвідати її. Вона заявляє йому щиро, що її чоловік жив і потім так само розгульно, як перед тим, заки пастор їх обоїх звінчав. З приходом Освальда на світ він не змінив дотеперішнього способу життя. Навпаки її життя стало ще тяжче, бо вона мусіла докладати всіх зусиль,

щоби закрити перед світом, який нікчемний був батько її дитини. Не кінець на сім, вона мусіла пережити таке, що її чоловік навязав любовні зносини з її наймичкою, а се не остало без наслідків. Для того вона віддала свого семилітнього сина в чужі руки, щоби він ніколи не довідав ся, який був його батько. Одиною її розрадою була безупинна праця, щоби не пропастити майна, а помножити його. Вона все те робила, а світ неспвідомо приписував все те її чоловікові, який в дійсности тільки запивав ся. А що вона тепер основує приют його імени, то робить це не для того, щоби — як думає пастор — вшанувати память помершого, але щоби розсіяти всі сумніви й підозріння людей — і Освальда; і ще одна причина: вона хоче все майно чоловіка збернути на добродійні ціли, щоби нічого з його майна не припало синові, щоби син все, що буде мати, одержав від неї, а не від батька.

6. Освальд — Регіна — попередні. Надходить Освальд, а за ним Регіна, яка повідомляє п. Альвінг, що вже накрито до обіду. Регіна виходить до їдальні, щоби наляти вина, за нею йде Освальд, щоби їй допомогти. Між тим, як п. Альвінг і пастор бесіднують про близьке свято, а пастор зі свого боку замічає, що тяжко прийдесть ся йому заховати душевний спокій у промові до учасників свята, дасть ся чути крізь відхилені двері їдальні стукіт крісла і придушений голос Регіни, щоби Освальд лишив її в спокою. На запит обуреного пастора, що це має значити, заявляє п. Альвінг коротко: це примари — пара з цвітника ходить по кімнаті.

II. дія.

1. а) Освальд іде на прохід, а Регіна помагає при плетенню вінців.

б) Із того, що зайшло між Освальдом і Регіною, добачує п. Альвінг одинокий вихід: дати Регіну геть із хати, щоби перервати її поки що невинні зносини з Освальдом і ом'їнути скандал. Що Регіна є дочкою Альвінга, нема найменшого сумніву: її мати Іванна, що служила у п. Альвінгів, сама до сього признала ся, а й Альвінг не відпирав ся. Не лишало ся — каже п. Альвінг — нічого иншого, як промовчати справу. Іванну сейчас видалено за значною грошевою нагородою. Вона відновила своє давнє знакомство з Енгстрандом, дала йому до зрозуміння, як діло мається і що вона має гроші, звалила вину на якогось невідомого чужинця і звінчала ся вкінці з Енгстрандом; Мандерс сам їх звінчав. По словом Мандерса Енгstrand перед вінчаннем признав ся йому, що то він сам допустив ся сього поганого вчинку. Такої нещирости пастор ніяк не може собі пояснити: для марних 300 талярів вінчати ся з пропащою дівчиною, а в додатку перейняти на себе чужу вину, це по думці пастора страшно. На те заявляє п. Альвінг, що й вона таке саме зробила, коли віддала ся за пропащого мужчину тільки длятого, що він мав гроші і що її мати й тітки так урадили; до кого її серце склонювало ся — се пастор хіба найліпше знає. По думці Мандерса пропаща жінка, а пропащий мушина — це зовсім не те саме; а про те подружє п. Альвінг законне, а се головна річ. П. Альвінг є иншої думки: якраз та законність спричинює найбільше лиха.

Вона не повинна була нічого затаювати, а тоді люди могли були сказати, що ось то Альвінг бідний чоловік, жінка його покинула — не дивниця, що пустився на таку дорогу. Вона повинна була й своєму синові сказати всю правду, але вона цього не зробила, бо була трусом; вона ще й тепер є трусом, бо инакше сказала би до свого сина: любиш Регіну, то одружися з нею, або й так собі жийте без вінчання, тільки не обманюйте одного. Кілько ж то таких подруж, що свояки побирають себе свідомо або й несвідомо. Пастор не може погодитися з тим, що вона називає трусливістю. П. Альвінг пояснює йому, як вона це розуміє: вона боїться, бо в ній є щось похоче на духів, щось неначе лримари, яких вона не може позбути. Коли вона зачула голоси Освальда й Регіни в сусідній кімнаті, їй здавалося, що вона бачить перед собою примари. Такими примарами — каже п. Альвінг — є не лише нахили, що їх ми унаслідили по наших батьках, такими примарами є перестарілі, мертві погляди, все те є в нашій крові і ми не можемо цього позбути, а в додатку ми так дуже боїмося світла. Пастор добачує в тих перевернених поглядах вплив лихої лектури, але п. Альвінг заявляє, що то він сам заставив її до роздумування, це його заслуга. Се датується від тоді, як він приневолив її вступити на дорогу обов'язку й повинности. Коли вона стала призадумуватися над його науками, дійшла до такого висліду. Те, що він називає побідою, є його найбільшим поразенням, є злочинним поповненням на них обох.

2. Енгstrand — Мандерс — п. Альвінг. Пастор переконуєть ся, що він несправедливо посуджував Енгstrandа, о нещирість, «бо Енгstrand не знає нічого про колишні зносини своєї жінки з Альвінгом, вона се затаїла, а за батька Регіни подала якогось незнаного їй моряка; длятого він (Енгstrand) уважав зайвим подавати се до відомо пасторові. Що до гроший, які вона внесла, то він хотів віддати їх батькові дитини, що однак було неможливе, длятого ужив їх на вихованне Регіни. Пастор і Енгstrand ідуть до приюта.

3. П. Альвінг — Освальд. Освальд признаєть ся матери, що він від довшого часу не в силі взяти ся до роботи, а се його страшно пригноблює. Він це покмітив вже в Парижі й удав ся до звісного лікаря, який сконстатував, що він покутує за гріхи свого батька. Але коли Освальд показав йому листи своєї матери, що в них вона як найкраще висловлювала ся про його батька, тоді лікар заявив, що причиною його умової недуги є його власне веселе життя. Освальд дуже болюче відчуває сю неохоту до життя, яка змагаєть ся у нього з кождим днем. Одинокую надію покладає він на Регіну, її здоровле й охота до життя можуть мати на нього благодатний вплив. Він бажає виїхати з нею до Парижа, там життя, там люди не відчують праці як тягар, там він при боці Регіни міг би віджити. На це надходить пастор. П. Альвінг хоче тепер розкрити тайну, але в сю мить показуєть ся ясна полонінь: приют ім. Альвінга стоїть у вогні.

III. дія.

1. П. Альвінг — Регіна, Мандерс, відтак Енгстранд. Приют згорів до тла. Освальд все ще порастє ся коло гашення пожежі. Причиною пожежі — по думці Енгстранда — була необережність пастора підчас богослуження. Пасторові се дуже немило, він мусів би відповідати перед публичною опінією. Енгстранд, що вже раз узяв був на себе чужу вину, заявляє готовість узяти вину пастора на себе, а пастор обіцює йому, призначити легат на приют, що його задумує оснувати Енгстранд. Відтак обидва відїздять кораблем до міста.

2. а) Освальд — п. Альвінг — Регіна. Освальд думає, що майбутній приют Енгстранда, який теж мав би називати ся „приют Альвінга“, згорить так, як згорів сей приют; все, що нагадує його батька, згорить, він сам (Освальд) теж ізгорить. Мати хоче облекшити Освальдові його душевні терпіння і зраджує йому в присутности Регіни її походження. На це заявляє Регіна, що для неї немає вже тут місця, вона не на те, щоби заходити ся коло хорих, вона йде в світ, щоби зужити свою силу й охоту до життя, в крайнім разі приют Енгстранда буде для неї найвідповіднішим місцем.

б) Мати правда увільнила Освальда від грижі його власної совісті (батько був уже зломаний, заки ще Освальд прийшов на світ), але від тривоги, що постійно його мучить, вона — по його думці — не може його увільнити, тільки Регіна могла се зробити. А коли мати прирікає зробити для нього все, що тільки в її силі, тоді він показує їй порошки

морфіни. По сім звирюєть ся перед нею, що причиною його знеохочення, його безсилля, його умової недуги є змягченне мозку. Він мав уже один напад — другий, сказав лікар, може скінчити ся сумно. Оце тривога, яка непокоїть його безнастанно: вічне вичікування того, що кожної хвилі може наступити. З болем серця обіцює мати допомогти йому, коли зайде конечна потреба.

в) Настає гарний, соняшний ранок. П. Альвінг звертає на се увагу Освальда: він бодай раз побачить красоту рідної природи, бо до тепер небо все було хмарами сповите. Нечайно дістає Освальд нападу: на пів мертвий протягаєть ся на кріслі, очі безвиразно глядять перед себе, а уста ледвичутно промовляють: дай мені сонця! Мати в розпуці сягає за морфіною, але не може рішити ся. Освальд сидить непорушно й повторя слова: сонця, сонця! —

* * *

Акція в самій драмі обмежена — як бачимо — до мінімум. А й та мінімальна „акція“ переважно зовнішнього характеру: особи приходять, відходять, приїздять, відїздять, приготування до посвячення приюта, що кінчаєть ся пожежею, Освальд — живий труп — конає на наших очах. От і все. Головний зміст 3-актової драми се оповідання п. Альвінг, пастора й Освальда, дискусії про минуле й будуче, які розкривають перед нами справдішню трагедію п. Альвінг, трагедію, якої останнім актом являєть ся 3-актова драма Ібзена: п. Альвінг тратить улюбленого сина, свою одинокую надію. На основі тих оповідань і дискусій можна зконструувати схему стереотипної пяти-

актової (синтетичної) драми — з ціллю остаточного висвітлення синтетичної й аналітичної методи, знаменної для т. зв. класичної чи там новітньої драми.

1. дія: молода Гелена придушує в собі тиху любов до Мандерса і за намовою матери й тіток віддаєть ся за багатого Альвінга.

2. дія: гуляще життя Альвінга доводить її до сього, що вона покидає свого чоловіка й утікає до пастора Мандерса, який спонукує її піти знову проти голосу серця і помирити ся з чоловіком.

3. дія: прихід Освальда на світ не змінє способу життя Альвінга; він як перед тим, так і тепер веде розпусне життя.

4. акт: інтимні зносини Альвінга із наймичкою приневолюють Гелену вирвати з рук негідника провід над домашнім хазяйством і майном, а щоби одинока її дитина не була свідком домашнього розладдя, вона висилає семилітнього Освальда в чужину.

5. дія: (3-актова драма Ібзена) повдовіла Гелена тратить улюбленого сина

Щоби представити акцію, яка обнімає майже 30-літній протяг часу, в рамках одної драми і рівночасно змалювати всесторонню психіку осіб, на це поет — філософ мав лише таку дорогу, яку вибрав Г. Ібзен.



Примітки.

Айсхіль, 525—456 пер. Хр.; найстарший грецький трагік, автор коло 90-ти драматичних творів, з яких збереглося тільки 7, між ними трилогія „Орестея“.

Арістотель, 384—322 пер. Хр.; ученик Платона, найбільший мислитель, вчений і критик класичної старовини, основатель реалістичної філософії, що ґрунтує людське знання на досвіді й обсервації. Різнородні твори Арістотеля, головню з області філософії, естетики і природознавства, становлять тверду основу новітніх наук.

Арістофан, Атенець, 450—385 пер. Хр., головний представник т. зв. старшої грецької комедії. З його 44-ох комедій лишилося 11. Важливі: Птахи, Лицарі, Хмари, що в них висміває сучасних визначних Атенців.

Винниченко Володимир, народ. 1880; український письменник, повістяр і драматик модерного стилю, виразник нових переворотових ідей в українському життю й письменстві.

Вольтер (Voltaire), 1694—1778; французький філософ, історик, критик, сатирик і драматик (Brutus, Zaire, Mahomet).

Гавптман Гергард, ур. 1862; драматик, один із головних представників т. зв. наймолодшої Німеччини (Das jüngste Deutschland). В його драмах (Перед сходом сонця, Ткачі, Ганнеле, Затоплений дзвін, Візник Геншель, Бідний Гайнріх, Роза Берндт, Лук Одисея) проявляються з окрема або і всуміш мало що не всі літературні напрямки, почавши від реалізму і натуралізму до неоромантизму, символізму і неокласицизму.

Гегель Фрідріх, 1770—1831; філософ — романтик, завзятий противник Шопенгауера і його науки. Головний його твір: „Феноменологія духа“. Об'єктивний дух втілюється в праві і державі, абсолютний у мистецтві, релігії й філософії. Цілий розвиток світа є конечний, припадку немає. Все дійсне є розумне, все розумне — дійсне. Мистецтво є для нього безупинною боротьбою думки з матерією.

Гердер Готфрід, 1744—1803; визначний німецький критик і перекладчик, дослідник народньої поезії. (Фрагменти, Ідеї до філософії історії людства, Голоси народів у піснях.)

Гомер, жив у половині 9. ст. пер. Хр., адогадуваний автор незрівнаних грецьких народніх епопей: Іліяди й Одиссеї.

Гете Йоган Вольфганг, 1749—1832; геніальний німецький поет — мислитель, автор безсмертного „Фавста“, один із найбільших ліриків світа, драматик і повістяр (Вертер, В. Майстер, Іфігенія, Тассо).

Дідеро (Diderot), 1713—1784; французький філософ, критик і поет, один із авторів славної „Енциклопедії“, виданої в Парижі 1751—72 р., в 28 томах.

Еврипід, 480—406 пер. Хр.; попри Аїсхіля й Софокля найбільший грецький трагік, автор коло 92-х творів, з яких збереглося тільки 19; важніші: Медея, Гіпполіт, Іфігенія в Авліді й ин.

Зудерман Герман, ур. 1857; другий з черги представник т. зв. наймолодшої Німеччини, повістяр (Бабуня Журба) і драматик (Честь, Кінець Содоми, Вітчизна, Йоганнес, Камінь між камінями). Як драматик він не дорівнює Гавтманові, як театралік перевищує його.

Ібзен Генрик, 1828—1906; найбільший норвежський драматик, властивий творець і представник новітньої (модерної) драми.

Кант Імануель, 1724—1804; німецький філософ, творець нової філософичної системи т. зв. критичної філософії. Головні його твори: „Критика чистого розуму“ (Kritik der reinen Vernunft), „Критика практичного розуму“ (Kritik der praktischen Vernunft), „Критика сили осуду“ (Kritik der Urteilsthraft) і „Релігія в межах чистого розуму“ (Die Religion innerhalb der Grenzen der blossen Vernunft). Кант намагається са доказати, що неможливо чистим розумом пізнати

надзміслові річі. Ідея Бога, свободи і безсмертності се постуляти практичного розуму (совісти). Істотною основою і змістом релігії є закон моралі (der kategorische Imperativ).

К л я й с т Гайнріх, 1777—1811; талановитий німецький драматик, що намагався дорогою злук класичного стилю з реалізмом Шекспіра створити новий драматичний стиль. Його драматичні постаті, наскрізь індивідуальні, справляють на нас подекуди вражіння чогось аномального, хворобливого (Кетхен ф. Гайльброн, Пентесілеа, Принц Фр. ф. Гомбург).

К о р н е й (Corneille), 1606—1648; французький трагік. Із його 33-х творів замітні: Cid, Cinna, Horace.

К р а т, з половини 5. ст. пер. Хр., представник старої грецької комедії.

Л е с с і н г Готгольд Ефраїм, 1729—1781; визначний німецький критик і драматик, реформатор німецької драми. Найзнаменитші його твори: Ляокоон, Гамбурська драматургія, Емілія Гальотті і Мінна ф. Барнгельм.

М е н а н д е р, 342—291 пер. Хр.; представник т. зв. нової грецької комедії. Численні його твори, з яких збереглися лише незначні відломки, стали основою пізніших латинських комедій Плявта і Терентія.

М о л і є р (Molière), 1622—1673; автор знаменитих французьких комедій (м. и. Скупець і Мізантроп).

П л я т о н, 427—347 пер. Хр.; грецький філософ, ученик Сократа, основатель т. зв. ідеалістичної філософії, що зводить усі явища світа до їх первовзорів т. зв. „ідей“. Світ „ідей“ — це світ дійсності, світ, що нас окружає — се тільки слабкий, відблеск світа „ідей“. Свої думки проводив у мистецькій формі т. зв. діялогів, тобто розмов, у котрих головною особою звичайно виступає його вчитель Сократ.

Р а с е н (Racine), 1639—1699; найбільший французький трагік. Замітні його трагедії: „Iphigénie“, „Phèdre“.

С о ф о к л ь, 496—406 пер. Хр.; побіч Аїсхіля й Еврипіда найбільший грецький трагік. З його 123 творів збереглося 7. Його трагедії (Антігона, Електра, Едип цар) визначаються простою акції, повагою і спокоєм.

Ф і ш е р (Vischer) Теодор, 1807—1887; німецький поет і естет, автор „Естетіки“.

Ф р а й т а г Густав 1816—1895; німецький поет і письменник, автор твору „Техніка драми“ і знаменитої комедії „Журналісти“.

Ш е к с п і р Віліям, 1564—1616; найбільший англійський драматик, без якого важко уявити собі розвиток драми. Шекспір незрівняний у змальовуванню характерів і людських пристрастей. Написав 36 драм. Найвизначніші з них: Ромео і Юлія, Гамлет, Король Лір, Макбет, Отелльо, Юлій Цезар, Коріолян.

Ш і л л е р Фрідріх, 1759—1805; найбільший німецький драматик. Найзамітніші його драми: Розбіїники, Лукавство й кохання, Валенштайн, Марія Стюарт, Орлеанська дівчина і Вільгельм Тель.

Ш л е г е л ь Вільгельм, 1767—1845; знаменитий перекладчик Шекспіра, теоретик т. зв. романтичної школи (німецької). Найзамітніший із його критичних творів: „Відчити про драматичне мистецтво“ — де протиставить романтизм класицизмові.

Ш о п е н г а в е р Артур, 1788—1860; німецький філософ, проповідник песимізму, що добачує правдиве щастя у запереченню волі життя. Головний його твір: *Die Welt als Wille und Vorstellung*.



ЗАМІТКА

Перше видання цієї книжки появилася в Коломиї 1920 року, накладом "Загальної Книгозбірні", ч.7

Наше видання - це друге незмінене і єдине видання на всю вселенну!

Вартість цієї книжки для кожної культурної людини ВЕЛИКАНСЬКА!

За В-во:

д-р М.С.Чарторийський

Нью Йорк, 1978 Божого року

