

Літературно-наукова Бібліотека с. II. ч. 165.

Л. Білецький

Поезія та її критика.



У ЛЬВОВІ, 1921.

НАКЛАДОМ УКРАЇНСЬКОЇ ВИДАВНИЧОЇ СПІЛКИ

зарєєстр. спілки з обмеж. порукою.

ОПОВІСТКА.

Укр. Видавнича Спілка у Львові видала отсі книжки в другій серії
Літературно-Наукової Бібліотеки:

1. М. Грушевський: Б. Хмельницький
2. Курцій Руф: Фільотас
3. В. Наумович: Величина звіздяного світа
4. Панас Мирний: Лови.
5. І. Пулюй: Непропаша сила.
6. М. Грушевський: Бех-Аль-Джугур.
7. І. Раковський: Вік нашої землі.
8. А. Чехов: Каштанка.
9. М. Драгоманів: Мик. Ів. Костомарів.
10. Е. Золя: Напад на млин.
11. І. Пулюй: Нові і перемінні звізди.
13. М. Левицький: Умова для селянських спілок.
15. М. Кияковська: Іван Гус.
16. О. Стороженко: Оповідання І.
17. В. Барвінський: Досліди з поля статист.
18. В. Короленко: Ліс шумить.
19. І. Франко: Шевченко в польській рев. легенді.
20. В. Гіго: Кльод Ге.
21. Е. Еган: Руські селяни на Угорщині.
22. П. Мирний: Лихий попутав.
23. А. Д. Уайт: Розвій географічних поглядів.
25. С. Єфремов: Національне питання в Норвегії.
26. П. Ніщинський: Гомерова Іліада (1 пісня).
30. П. Ніщинський: Гомерова Іліада (2 пісня).
32. Люкіян: Юпітер у клопотах.
33. М. Костомарів: Письма до ред. „Колокола“.
34. М. Гоголь: Вій (друге видання).
36. І. Фльобер: Іріодіяда.
37. О. Терлецький: Москвофіли й народовці.
- 38—39. І. Тургенев: Ася.
40. Л. Боровиковський: Маруся.

Літературно-наукова Бібліотека с. II. ч. 165.

Л. Білецький

Поезія та її критика.



У ЛЬВОВІ, 1921.

НАКЛАДОМ УКРАЇНСЬКОЇ ВИДАВНИЧОЇ СПІЛКИ

зареєстр. спілки з обмеж. порукою.

З ДРУКАРНІ СТАВРОПОЛІТІЙСЬКОГО ІНСТИТУТА
під управою Ю. Сидорака.

I. Публіцистична й літературна критика.

Ні один процес людського духа, людських творчих змагань не викликає таких суперечок, таких різноманітних думок, такої низки оцінок та зрозуміння, як процес поетичної творчості.

Критика у всесвітньому історичному її розвитку є історією цих різних думок, що так чи инакше своєю пильну увагу спиняли на поезії.

Були епохи, коли людський дух стояв ближче до розгадки цього сфінкса, яким є поезія, але були й такі епохи, коли розгадка його була так далека від правди, як є далеким небо від землі.

Де причини такого явища? Вони, на перший погляд, ховаються в тій ніби то приступності поезії, що дається легко кожному її зрозуміти. Що є легке до зрозуміння, то значить є легким і до з'ясування, і тоді кожен із нас є завзятим критиком поетичних творів у буденному життю, а майже кожен інтелігент є публичним — чи через пресу, чи через публичні виклади — літературним критиком. Але тут же ми мусимо висунути й такий парадокс: що легко дається до зрозуміння, те навпаки, тяжче дається до з'ясування.

Наука Христа, Євангеліє, де ця наука вповні виявлена, Біблія... хто не розуміє отсі, в світовому значінню геніяльні твори? Але скільки толкувань написано на ці твори, скільки релігій повстало лише виключно на цих невеликих книгах, а ще більше повстало релігійних сект від перших днів життя християнства. А через що це? Лише через те, що ці твори геніяльного людського духа, більше глибоко поетичної, аніж філософсько - аполгогетичної вартости, на перший вигляд є надзвичайно приступні до розуміння, — але коли підходимо до них із різцем розумової аналізи, зясування інтелектуального, то в результаті повстає стільки толкувань, скільки інте-лектів.

Чи не те саме робиться з поезією? Справді, те саме. Коли ми щоденно проходимо мимо якогонебудь явища, об'єкта, навіть найбільш поетичного та художнього монументу, архітектурного твору, картини, ми оцінюємо їх не з погляду їх об'єктивної вартости більш глибокого значіння, — ні! Після перших моментів нашого настроєвого здивування та захоплення красою, що викликає в нашій душі хвилеві естетичні емоції й відповідні до цих емоцій думки дуже скоро-минучого значіння, повстає друга фаза нашого естетичного вражіння та оцінки — фаза більшого психологічного спокою, далі байдужости й нарешті ми переходимо в стадію буденного відношення до цих об'єктів творчости людського духа. Хтось звертає нашу увагу на ці твори, хтось цікавиться чути нашу думку про них, і відповідно до того, в якій фазі зна-

ходяться наші естетичні почуття що до цих творів, відповідно до цього ми даємо відповідь. Остання є результатом або нашого хвилевого, скоробіжучого настрою, або в часі байдужого чи буденного стану нашої душі ми даємо певну банальну відповідь, що є відповіддю лише обивателя, який говорить про все, але загальними, шаблонними фразами. Так міркує кожен пересічний громадянин, що більше менше цікавиться всіма проявами мистецтва. Це є той осередок, де в зародкови кується літературний смак; є те оточення, серед якого виховується не один поет, не один творець мистецтва, вбираючи в себе цю буденну філософію мистецтва. Ця філософія відбивається й на вищій верстві громадянства — на інтелігенції різного фаху; правник, лікар, інженір, історик взагалі, педагог, філософ — навіть і історик літератури... представники її серед художньої вистави, в театрі, за збірником поезій. Як вони оцінюють твори мистецтва: музику, малярство, поезію?... Скільки фахів, навіть скільки людей, стільки оцінок. Бо перше місце в такій оцінці займає не той твір, що спричинюється до оцінки, а той фах, та спеціальність і світогляд, на ній вихований, — із погляду останнього певний індивід підходить до твору мистецтва. В такій оцінці домінуюче значіння має не твір мистецтва як щось окреме, щось ціле і в собі викінчене у всій повноті свого життя, а світогляд оцінюючого.

Певна філософська система теж накладає свій характер навіть у працях найвидатніших естетиків та філософів, що трактують питання мистецтва. Так

оцінка Гюйо цілком інша ніж Фолькельта. Фехнер інакше підходить до мистецтва ніж Кант, Гегель; Гартман, Гросе, Християнсен мають інші погляди, ніж Тен або Ляльо.

Те саме можна сказати й про істориків та теоретиків літератури. Кожна епоха, кожна літературна школа, течія, навіть окремий історик та теоретик поетичної творчості дає свою власну оцінку поетичним творам. Тен як історик та теоретик поезії дає свою оцінку, відмінну від оцінки Брюнетера; Лянсон оцінює інакше, ніж О. Веселовський, Карєєв і т. и. Щож виходить? А власне те, що скільки осіб, навіть і великих, глибоких знавців у цій ділянці — стільки й думок, бо така природа людського мислення та висловлення його в слові; і коли зміст самого слова не є рівним навіть найбільшійшому поняттю про об'єкт, що через слово мислиться, коли творення самого слова виявляється через суб'єктивне приймання і є відбиткою не самого предмету, а лише того процесу, що зароджується в душі під впливом вражіння від самого предмету, то безперечно приходить кожному окрему людину вважати особливим індивідуальним світоглядом, який по своєму реагує на всі життєві явища й по своєму їх оцінює.

Як окреме слово має місце між людиною й предметом, так само вся мова цілого народу становиться між чоловіком та природою в цілості, що на нього ділає. Людина оточує себе світом звуків, аби прийняти й перетворити в собі світ предметів, бо почуття й діяльність людини залежать від уявлень,

а уявлення — від мови, і через те саме всі взагалі відносини людини до зовнішніх предметів залежать від того, як ці предмети уявляються людині в мові.

Отже принцип суб'єктивності в мисленню й трактуванню кожного явища в природі, а найбільше в мистецтві, домінує, і цим фактором природи чоловіка ми мусимо зясовувати собі ту різноманітність в оцінці навіть самої природи поетичного твору.

І можна зробити той висновок, що об'єкти мистецтва, поезії, зясовуються й розуміються цілком суб'єктивно, в залежності від вражіннь чисто емоціонального характеру, чи від певного світогляду, з яким ми підходимо до поетичного твору, чи нарешті від тієї тенденції, яку ми хочемо знайти і знаходимо в художньому творі.

До першої категорії можна віднести в більше примітивному змислі кожного обивателя, що так чи инакше цікавиться мистецтвом, на вищому ступні — критика імпресіоніста; до другої категорії — спеціалістів різного фаху, що виховали ту або иншу ідеологію в своїм світогляді, і з погляду цієї ідеології освітлюють того або иншого поета. Наприклад часто зустрічаємо статті, брошури, відчити приблизно на такі теми: „Шевченко як політичний діяч“, „Воля в творах Шевченка“, „Жіноча доля в поезії Шевченка“, „Кріпацтво й Шевченко“, „Шевченко й соціалізм“ і т. д.

До остатньої категорії відносяться ті історики літератури, що трактують поезію з погляду певної тенденції: „Шевченко — національний поет“, „Народ-

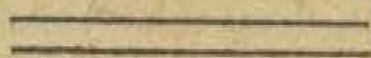
ність в поезії Шевченка“, „Романтизм і Шевченко“ і т. д. Серед такого роду трактовки питання, коли всі боки виявлення світогляду Шевченка виступають на перше місце, крім одного — чи Шевченко дійсно є поет, чи він усе — політичний діяч, громадянин, націоналіст, народник, романтик, але не поет, бо ці виявлення діяльності можуть характеризувати кожного видатного громадського діяча, який міг не написати ані одного рядка поезій, — серед такої трактовки питання нема місця найважливішому в творчості поета — його мистецтву, як такому. Я не хочу сказати, що не треба тенденційної критики; я визнаю велику роль тих діячів на літературно - критичному полі, що використовують кожне геніяльне слово поета, кожну його думку, ідею в інтересі добра народу, через піднесення його розвитку, через ширення популярності й знання про геніїв цього народу. Я лише хочу сказати, що критика літературна й критика публіцистична є не одно й те саме. Публіцист для певної тенденції, певної ідеї мусить черпати матеріял задля своїх поважних творів із найрізномордніших джерел і між іншими таким джерелом, коли це потрібно в інтересі піднесення нашої національної, соціальної і т. и. свідомости, можуть бути й твори поета, але ця оцінка поезії не має нічого спільного з критикою, що цю поезію зясовує як таку, бо поет, крім тих тем та думок, що він бере з реального життя чи з своєї творчої фантазії, чи з історії свого народу, творить по таким етапам, які мають домінуючу оцінку й значіння не в тій реаль-

ности життя, фантазії, історії, звідки ці твори отримали лише тему, привід, лише матерію, як скульптор бере мармур, гіпс, — ні, не в цьому їх вартість, а лише в тому, в чому вартість творчості скульптора, в руках якого аморфна маса глини, каміня набирає певних форм мистецтва, певного життя.

Величезна роля в історії українського відродження Шевченка, Франка, Драгоманова й М. Грушевського. Шевченко — поет, Драгоманів — публіцист, М. Грушевський — вчений історик українського народу, а Франко — поет, публіцист і вчений.

На ті самі теми, що я перерахував раніше для Шевченка, можна сміливо писати й про Драгоманова, Грушевського і Франка. Цими темами, додавши ще кілька, можна вичерпати творчість Драгоманова й Грушевського, але творчість Шевченка й Франка ми не вичерпаємо. Залишається ще такий *x.*, що ми віднесемо лише до творчості Шевченка та Франка, і цим *x.* буде їх поетична творчість як така; от освітлення цих моментів творчості Шевченка й Франка й буде метою літературної критики і лише її.

Таким чином критика літературних творів поета розпадається на дві галузи, які лучаться між собою лише об'єктом дослідження, мета дослідження і процес останнього будуть цілком різні. Перша галузь є публіцистика, друга — літературна критика.



II. Слово - ембріон поезії.

Отже літературна критика має на меті студіювання поезії як такої та процеси поетичної творчості, оскільки вони виявляються в поетичних творах.

Щож таке поезія? Яка її природа? Який той корінь, що спричинився до зросту одної з найкращих, одної з найбільше пахучих квіток, якою є поезія? Дати вичерпуючу відповідь на ці питання майже неможливо, бо наука аж до останнього часу, на мій погляд, ішла помилковим шляхом у тому, аби проникнути в тайну природи поетичної творчості. Лише деякі особи певних епох більше менше правдиво наближалися до проникнення в тайну виявлення поетичного слова. Такими постатями, що знаменують собою цілу еру зросту зрозуміння поетичного слова, я вважаю Аристотеля і його класичну працю *Περὶ τῆς Ποιτικῆς*, Горація і його „*De arte poetica*“, Буальо та його „*L'art poétique*“ з теорією неокласицизму; в українській літературі Теофана Прокоповича, як теоретика неокласицизму в українській поезії, та інших авторів піітик кінця XVII і поч. XVIII ст., теоре-

тиків т. зв. „схолястики“; правда, ця теорія поезії була в самій початковій формі, але природа зрозуміння поезії того часу в піїтиках була на правдивому шляху.

Друга половина XIX ст. дала Україні найвидатнішого вченого Потебню, який в своїх поодиноких розвідках про мову, про поезію підійшов найближче до питання про природу останньої і розгадав її найбільш до цього часу геніяльно.

З XX ст. я знаю двох теоретиків поезії: російського поета А. Білого, що в своїх критичних працях продовжує те, що геніяльно намітив та зясував, але не закінчив Потебня, і німецького теоретика поезії Ернста Ельстера¹⁾.

Критика й поезія футуризму є продовження того, що дала вище зазначена література, але ця течія трактує питання в такій крикливій та легковажній формі, що не дає поки-що можливості об'єктивно просіяти та виділити чисте й здорове зерно від половини та іншого сміття. Лише історія допоможе цьому, коли поети та критики - футуристи з сучасності перейдуть у минуле.

Поетичні творчі моменти по своїй природі аналогічні тим моментам, що спричинюються до витворення людської мови. Слово первісного чоловіка є той же поетичний твір, яким є твір сучас-

¹⁾ Вундт у монументальній праці: „Völkerpsychologie“ менше звертає уваги на слово й поезію з мистецького погляду. Через те я на його не посилаюсь.

ного поета. Стадії та психольогічні умови витворення слова є такі самі, як і витворення цілого поетичного твору. Елементи, з яких складається слово, є складовими чинниками й поезії. Отже до коротенького зясування ембріону поетичної творчости слова — я й переходжу.

Артикулований звук первісного чоловіка є виявлення певного стану його душі, і роля його впливу на духове життя такої людини полягає в тому, що він, цей звук, є засіб білянсувати духові потрясення, звільнитися від їх гнітючої сили. Ніхто не питав себе, яка користь людини в тому, що вона з переляку крикнула; але кожен, хто цей переляк пережив та несвідомо виявив у почутті психічного гніту в певному оклику, той знає й скаже, що він закричав з переляку. Ці перші виявлення звуків ми називаємо в и к л и к а м и. В дальшому процесі виклик через сконцентрування на ньому думки переходить у слово, за допомогою якого людина набирає вміння розуміти себе й других через обективацію значіння слова, через його зрозумілість. Коли виклик переходить у слово, то напруженість почуття, з якими виголошуємо цей виклик, мусить зменшуватися; в звязку з занепадом інтензивности почуття збільшується ясність, з якою ми уявляємо зміст слова, і та викованість, яку ми надаємо його формі.

Кожне слово складається з голосівок і шелестівок; вони є ті первісні стихії, на які ми розкладаємо кожне слово. Коли ми вимовляємо голосівку, нас дивує голос; шелестівку супроводить шелест через

ті перепони, які зустрічає звук у зовнішніх органах. Голосівка й шелестівка в слові відносяться одна до другої не як внутрішнє до зовнішнього, не як зміст і форма, а скорше як звуки різних музичних інструментів.

Голосові звуки ніяк не можна скорочувати або продовжувати без кінця. В яке надзвичайне положення ми не поставилиб свої органи і як би дивною не була вимовлена ними голосівка, вона завше знайде місце в низці голосівок, головними точками якої будуть служити такі голосівки, як *a*, *i*, *y*, і кожна нова голосівка може бути зясована таким способом, як складні голосівки *o*, *e* з діфтонгів *ay* і *ai*. Як гама в музиці має 8 тонів, як сім кольорів спектру є в собі замкнена система, що має об'єктивне значіння, такуж замкнену, строго закінчену систему уявляють для нас і голосівки. Теж саме можна сказати й про шелестівки, всі члени яких мають своє певне місце. В єдності, стрункості й закінченості, що відкриваються в звукових стихіях слова, не тяжко знайти відповідні вражіння, що характеризують людську чутливість. Присутність у певному слові тих чи інших голосівок або шелестівок дає певне вражіння вияву того чи іншого почуття, з яким є звязане слово, або певну тональність, як відгук тональності в природі, через вражіння якої могло повстати дане слово. Ця музикальність, дисонуюча або консонуюча, помагає затримуватися тому образу, тим психольогічним стихіям людського настрою, що були первісними стимулами підчас повстання

слова. А цілокупність сліву поезії буде певну музичальність ритму й нарешті зовнішню тональну мельодійність самого поетичного твору...

В міру того, як зменшується необхідність відбитку почуття в звукови, збільшується звязок у слові його звука й уявлення. Цей звук певної людини нею приймається, і образ його, постійно слідуючи за образом предмету, з ним асоціюється. Коли приймається новий предмет або коли пригадується давній, повторюється його образ, зявлюється і самий звук. Така асоціація приймання предмета й звука, що заміняє безпосередній рефлексивний рух голосових органів в такому виді, в якому вимовлення звука супроводиться в душі його образом, є одною з необхідніших умов утворення слова. Підчас цієї асоціації образ предмета, що завше йшов попереду звука, тепер у мислі слідує за образами звука. Таке переміщення виникає тоді, коли людина свій звук починає чути від другої й тоді з початку пригадує свій звук, а потім зясовує його прийманням предмета.

Таким чином формування слова є процес дуже й дуже складний. Перш за все виникає звичайний відбиток почуття нашого в звукови, як наприклад, дитина під впливом болю виголошує звук: в а в а! Потім про цей звук вона освідомлюється, коли його скаже хтось другий, тоді дитина перше пригадує свій звук, а потім почуття болю і той предмет, що спричинився до болю. Нарешті, коли дитина бачить, що на крик в а в а біжить мати й полекшує біль, при-

ходить момент пізнання змісту мислі, що ховається в звукови в а в а.

Таке слово, що тільки що повстало, висловлює не всю думку, що приймається за зміст слова, а лише одну його ознаку. Образ бика може мати багато ознак, але слово бик (лат. *bos*, dat. *bu-bus* - пень бу) ґрунтується лише на основі одної ознаки бу — того звука, що бик виголошує; слово корова (пень крв: зенд. *crva* — роговий, грецький *κεράς* — рогатий (епітет оленя) лат. *servus* — дослівно роги оленя), маючи багато інших ознак, ґрунтується лише на одній — рогата; слово стіл означає лише щось простелене, від пня стл і дієслова стелити, простелити, давнє: стлати; всеж таки це слово може означати різні столи, незалежно від форми великості й матерії; під словом вікно звичайно розуміють раму зі склом, тоді як через схожість слова вікно з словом око, треба розуміти те, куди дивляться або через що проникає світло, і воно не має нічого спільного з рамою. Ці всі приклади дають можливість спостерігати в слові два змісти: один об'єктивний, що тримає в собі лише одну ознаку (бик — від голосу: бу - у - у!, корова — рогата, стіл — стелене, вікно — око); другий суб'єктивний, в якому ознак може бути багато: бик — чорний, білий, великий і т. д., корова — руда, безрога, мала, повільна і т. п. Перший зміст є знак, символ, що заміняє нам зміст, другий суб'єктивний. Коли ми в розмові вимовляємо слово з об'єктивним змістом, ми, звичайно, маємо на думці лише певний один його зміст; і цей останній

є тією формою, в якій свідомість наша уявляє зміст думки. Отже, коли виключити другий, суб'єктивний зміст, який собі мислить кожний, коли вимовляє слово: бик, корова, справжній зміст слова, то в останньому залишиться лише звук, себ-то зовнішня форма слова і його внутрішня форма, його первісний образ, та найяскравіша ознака предмету, через яку повстає ціле слово, що означає і той самий предмет у цілості, його символ.

Для нас у даний момент найбільше значіння має історія повстання слова і його форма, зовнішня внутрішня. Бо зміст слова через різноманітність предметів, які об'єднуються в одному слові, може бути найрізноманітніший в залежності від того, хто який об'єкт мислить собі в слові. В цьому криється постійна суб'єктивність змісту слова, подібна до тої суб'єктивності поетичного твору, з якою цей твір оцінюється лише по його змістови, по його ідеї.

Чим живіше відчувається в слові його внутрішня форма, тим слово уявляється нам поетичніше. Народня поезія найбільше зберігла нам слів з багатою внутрішньою формою: наївність народнього мислення—є джерело творення слів під впливом певних вражінь, уявлень і через те слово є поетичний твір із багатою внутрішньою формою. Колиж слово цю внутрішню форму, свій символ утрачає, тоді воно з слова образа, слова — символа робиться словом — поняттям, словом прозаїчним.

Так поетичність первісного слова—образу заграчується, забувається і перед нами слово — поняття, що

складається лише з суб'єктивного змісту. Внутрішню форму його можемо відшукати лише через певний екскурс у зв'язку з відповідними словами найголовніших індоевропейських мов, особливо санскрита, грецької мови і латинської. Коли втрачається внутрішня форма слова, звук останнього перестає існувати як зовнішня форма; бо зовнішня форма слова не є звук, як лише сам матеріал, як кусок мармура не є ще формою монументу, як полотно й фарби ще також не є формою картини, а мрамур обтесаний в монумент, сама картина і також звук уже сформований мислею є тою зовнішньою формою слова.

Лише тоді, коли існує символізм слова, його внутрішня форма, лише тоді звуки цього слова набувають значіння зовнішньої форми.

III. Поезія.

Історія поезії¹⁾ аналогічна до історії слова. Перші коротенькі фрази, виголошені під впливом почуття, настроїв первісної людини є тими викликами первісного слова. Ці фрази можуть забуватися, коли відповідне почуття не повторюється, як можуть не повторюватися виклики, коли не повторюється знову та причина, що спричинюється до їх повстання: крик від болю, крик від переляку і т. д.

Увага звернена на цю саму фразу, виголошену другою особою, що переняла її від першої, є об'єктивно дальший стан життя поетичної фрази. Коли думка людини концентрує свою увагу на цій фразі, почутій від другої особи, і коли завдяки цій фразі, пісні вона згадає те почуття, той образ, що спричинився до цієї пісні, цієї поетичної фрази, приповідки, чи коломийки, тоді повстає певна асоціація й переміщення вже на перше місце самої фрази, після якої йде її образ. Коли той, що творить пісню, вірш, свідомий в своїй творчості, — наступає момент переходу від анонімної поетичної творчості до індивідуальної свідомості поета.

*) Докладно про це: Біхер „Arbeit und Rhythmus“. О. Веселовський „Историческая поэтика“.

Що до структури поетичного твору, то елементами слова з живим уявленням відповідають елементи поетичного твору, бо таке слово і само по собі вже є поетичний твір. Цілокупності артикулованих звуків (зовнішній формі слова) відповідає зовнішня форма поетичного твору, під якою треба розуміти не одну звукову, але й взагалі словесну форму, що виявляється в своїх складових частинах.

Уявленню в слові відповідає образ, або певна цілокупність образів у поетичному творі. Для поетичного образу можемо давати тіж самі назви, що має образ у слові, а власне: знак, символ, від якого береться уявлення, внутрішня форма. Значінню слова, його змістови відповідає значіння, зміст поетичних творів, що звичайно зветься ідеєю. Цей термін „ідея“ можна й залишити; в кожному випадку ідея й зміст будуть для нас тотожними, бо якість і відношення образів на картині, події й характери романа необхідно відносити не до змісту, а до образу, уявлення змісту, а під змістом картини, романа, драми треба розуміти низку думок, що викликаються образами твору в душі глядача чи читача або що служать ґрунтом у душі самого художника, поета, коли він творить, обдумує твір або його пише.

Коли ми скажемо: це мармурова постать (зовнішня форма) жінки з мечем і терезами (внутрішня форма, символ), що символізує правосуддя (зміст, ідея), ми цим самим виявимо всі три стихії мистецького твору. Поетичний образ, символ служить звязком між зовнішньою формою й ідеєю;

зовнішня форма зумовлює образ. Образ приміряється („не до вас приміряючи“ — образова приповідка); через те образ, символ може бути названий приміром, прикладом у давньому значінню, „причча“. В цьому межа між зовнішньою й внутрішньою поетичною формою.

Але ці дві стихії в творі легко переплутати. Як я вже сказав, зовнішня форма в монументі не є необроблений мармур, але мармур оброблений в певну постать; у картині не полотно й фарба, але певна кольорова поверхня, себ то сама картина. Задля яскравішої ілюстрації візьмемо слово. Зовнішня форма його не є звук, як матеріял, але звук оформлений мислею, бо звук сам по собі ще не є символом змісту. Наприклад литовське слово *baltas* значить добрий, ласкавий, милий, це слово має певний звук і зміст, але його естетичне розуміння в слові не дане; це слово втратило свою внутрішню форму; раз остання втрачена, перестає істнувати і його зовнішня форма. Щоб відтворити в нашій свідомості первісну красу цього слова, його поетичність, треба нам знати, що його теперішнє значіння добрий зумовлене другим значінням — білий, а білий, світлий і в українській поезії може мати значіння ласкавий, милий, світлий; тоді пригадаємо латинське слово *albus* і внутрішня форма слова *baltas* для нас ясна. Таким чином, лише тепер, коли істнує символізм слова, його внутрішня форма, тоді звуки його починаємо уявляти як його форму зовнішню. Те саме і у поетичному творі. Візьмемо таке

поетичне порівняння: „Чиста вода тече в чистій річці, а вірна любов у вірному серці“. В цій фразі теж нема, як і в слові *baltas* — добрий, певного відношення між його зовнішньою формою або краще між тим, що мусить стати зовнішньою формою, й значінням. Зовнішня форма поетичного твору буде вже не звук, як у слові, а саме слово, єдність звука й значіння. В наведеному порівнянні те, до чого змагає думка, є думка про кохання, яким наповнювалося серце. Коли відділити зміст від словесного виразу, то цей зміст існує для нас у першій половині фрази.

Образ текучої світлої води не є зовнішньою формою мислі про любов, також не буде формою відношення води до любови. Зв'язок між водою і любовю можна встановити лише тоді, коли ми поступово перейдемо від одної мислі (вода) до другої (любов), а це може бути тоді, коли ми возьмемо популярний в народній поезії епітет води — *світло* і поставимо його в зв'язок із любовю. Чиста й *світла* вода, вірна й *світла* любов тоді будуть знаходитися в найтіснішому зв'язку між собою. Те третє кільце, що зв'язує два перші, й є та внутрішня форма, той символ, що криється в наведеній поетичній фразі.

Далі возьмемо пісню — веснянку:

„Кроковес¹⁾ колесо
Вище тину стояло,
Много дива видало.
Чи бачило колесо

¹⁾ Крокіс = дивий шафран.

Куди милий поїхав?⁴
 — За ним трава зелена
 І діброва весела.

„Кроковеє колесо
 Вище тину стояло,
 Много дива видало.
 Чи бачило колесо
 Куди нелюб поїхав?“
 — За ним трава полягла
 І діброва загула!

Коли цю пісню зрозуміти в буквальному змислі, то вийде нісенітниця. Всі риси того, що змальовано в пісні, все те, що потім стає зовнішньою формою, буде схоплене нашою душею, а між тим у результаті вийде: шафранове колесо, що дивиться з над тину. Колиж ця нісенітниця отримає внутрішню форму, тоді від пісні на нас повіє весною природи й дівочим життям. Жовте колесо є сонце; воно дивиться зверху й бачить багато дива. Воно розповідає дівчині про те, що куди поїхав її милий, там позеленіла трава і звеселіла діброва; а куди поїхав її нелюб, за ним трава полягла і діброва загула.

Ще приклад — вірш Шевченка:

По-над полем іде,
 Не покоси кладе,
 Не покоси кладе — гори:
 Стогне земля, стогне море,
 Стогне та гуде.

Косаря у ночі
 Зустрічають сичі,
 Тне косар, не спочиває,
 Ні на кого не вважає, —
 Хоч і не проси.

Не кричи й не проси,
 Не клепає коси;
 Чи то город, чи то поле,
 Як бритвою старий голить
 Усе, що даси!

Мужика й шинкаря,
 Сироту кобзаря;
 Приспівує старий, косить,
 Кладає горами покоси,
 Не мине й царя.

І мене не мине,
 На чужині зотне,
 За решоткою задавить.
 Й хреста ніхто не поставить
 І не помяне!

Коли ми образ косаря возьмемо в прямому зми-
 слі, то він нам нічого не скаже, навпаки ми можемо
 ще й подумати, що такого косаря ми ніколи не ба-
 чили; колиж ми конкретний образ косаря піднесемо
 до символу смерти з косою, перед нами повстає
 образ, з яким ніщо в світі не зрівняється,—образ ко-
 саря, старого косаря, відомого всім від перших днів
 органічного життя, набирає цілком іншого значіння:

Його величня постать буде внутрішньою формою, буде символом ідеї (змісту) смерти. Тоді то й зовнішня форма, змальовання цього символу буде мати для нас поетичне значіння як найбільшого сконкретизування через словесну фразеологію плястичної постаті косаря.

Отже з цих невеликих зразків видно, що в поезії найважливішою є, як і в слові, внутрішня форма поетичного твору, його символіка. Коли є остання, то й зовнішня форма набирає поетичного значіння. Відсутність внутрішньої форми в творі губить його зовнішню форму, в якій об'єктивується художній образ, полишаючи лише голий зміст, і цим втрачається вся його поетична краса.

Так поезія, втрачаючи найголовніші стихії свого внутрішнього життя, переходить у звичайну прозу.

Таким чином внутрішня форма поетичного твору зумовлює й форму зовнішню, музикальність і ритмічність якої дає ті барви і ту мелодію, які ще більше збагачують внутрішню форму завдяки яким твір поетичний набирає більшої краси й значіння. Отже вся тайна поезії в цих останніх її стихіях. Вона може бути навіть і без змісту, без певної ідеї: буваєж лірика без конкретної, ясно зазначеної ідеї, і вона не втрачає своєї вартости: багатство форм, внутрішньої і зовнішньої, заслонює брак ідеї, але вражіння художньої повноти твору не затрачується.

Отже дослідження й з'ясування цих стихій в поезії є завданням сучасної літературної критики.

- 43—45. В. Олехмович: Раси Європи.
51. Е. Золя: Смерть Олівіє Бекайля.
52. А. Уайт: Розвій астрономічних поглядів.
53. П. Ніщинський: Гомерова Іліяда (3 пісня).
54. А. Міцкевич: Лист до галицьких приятелів.
- 55—56. Л. Толстой: Смерть Івана Іліча.
57. В. Брайтенбах: Біологія в ХІХ. в.
- 60—61. М. Верн: Біблія, студія.
- 62—63. Г. Кляйст: Маркіза О.
- 66—67. Ф. Достоевський: Грач.
68. Ш. Сеньобо: Міжнародні революційні партії.
72. А. Д. Уайт: Розвій поглядів на лихву.
75. Ф. Ляссаль: Про суть конституції.
78. М. Драгоманів: Літ. сусп. партії в Галичині.
80. О. Ковиський: Листи про Ірландію.
83. Ю. Візмер: Житє рослин у морі.
- 84—85. П. Ніщинський: Гомер. Іліяда, IV.—VI.
86. В. Антонович: Польсько-українські відносини.
87. І. Тургенєв: Муму.
- 88—90. А. Кримський: Муслманство і його будучність.
93. А. Д. Уайт: Розмови з Л. Толстим.
- 97—98. Ф. Вайсмаєр: Про туберкульозу.
- 106—107. С. Круть: Записки з російсько-турецької війни.
108. М. Кос: Про полові справи (3 виданне).
- 109—110. М. Козловський: Мірти й кипариси.
111. Моріс Верн: Євангеліє, студія.
114. В. Антонович: Чари на Україні.
118. І. Тен: Нариси із старинного світа.
122. П. Куліш: Листи з хутора.
127. Ш. Сеньобо: Церква й католицькі партії в ХІХ. ст.
- 128—129. Л. Толстой: Кавказькі оповідання.
130. Л. Маячанець: Про шлюб на Україні.
- 131—132. І. Тургенєв: Кляра Міліч.
- 133—134. Е. Цеклер: Єзуїти.
- 137—138. А. Д. Уайт: Розвій поглядів на вселенну.
- 139—141. Тисяча й одна ніч. III.
142. Д-р А. Форель: Про алькоголь.
143. С. Черкасенко: Хвилини, поезії.

144. А. Оляр: Від монархії до республіки.
145. О. Тесленко: Страчене життя.
146. Г. Цеглинський: Шляхта ходачкова.
148. Г. Цеглинський: Соколики.
149. М. Левицький: Дурисвіти.
151. Я. Невестюк: Кандидат, комедія.
153. І. Франко: Вавилонські гимни.
155. І. Франко: Панщина
156—158. Тисяча й одна піч. IV.
159. І. Франко. Из літ моєї молодости.
160. В. Панейко: Олігархія і демократія.
161. Орест Левицький: Несподіваний шлюб.
162. Д-р М. Лозинський: Тим, що від нас відійшли.
163. М. Галущинський: Михайло Драгоманів — ідеолог Нової
України.
164. М. Галущинський: Шевченко — поет життя й чину.
-
-